Кл. РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Клавдия Рождественская

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Записки редактора

Издательство
„ИСКУССТВО"
Москва 1962

Это книга о мастерстве. Она затрагивает многие тонкие, сложные вопросы создания литературного произведения.

Это рассказ о тех трудностях, с какими сталкивается в начале пути каждый пишущий. И тут-то на помощь писателю должен прийти умный друг, опытный советчик. Редактор. Он может помочь лишь тогда, когда он так же, как писатель, владеет тайнами художественного мастерства, его «производственными» секретами.

Ценность книги Кл. Рождественской «За круглым столом» — в том, что она обращается к редактору не с узкоремесленными вопросами техники редактирования, она предполагает в редакторе человека творческого. Вот почему книга говорит о том, что важно и редактору и писателю.

Кл. Рождественская около тридцати лет проработала редактором. Множество писателей, разных, непохожих, множество книг прошло перед ее редакторским глазом. В то же время Кл. Рождественская — и сама автор нескольких повестей, рассказов, ряда статей по истории и теории литературы. Писательское дело знакомо ей по личному опыту. Этот двойной опыт — редакторский и писательский,— мысли и выводы, рожденные им, будут плодотворны и полезны и для редакторов, и для молодых писателей, для членов литературных объединений, и для многих ценителей литературы.

Литература, не менее всякого другого искусства, нуждается в тщательной подготовке и настойчивых трудах — и техника ее не менее сложна, чем в живописи и музыке, хотя менее бросается в глаза.

И. С. Тургенев



У стола редактора сидит начинающий писатель. В его руках потрепанная папка с толстой рукописью. Это роман, который он безуспешно пытался пристроить в разные редакции. Здесь, в издательстве, как и в других местах, ему сказали то же: замысел и материал заслуживают внимания, но выполнение из рук вон плохо.

— Ваша беда, — говорит редактор,— вы не рисуете словом, не показываете героев, события, а рассказываете о них...

— А что в этом плохого?

Редактор начинает объяснять разницу между изображением и простым сообщением, но автору сейчас не до этого.

— Я понял, понял,— торопливо говорит он и, с надеждой глядя на редактора, решается высказать свое давнее желание:— Мне нужен человек рядом, который бы указал: вот эту главу надо сжать так-то или повернуть по-иному, эту сцену совсем выкинуть, а эту расширить. Видите,— он шевельнул лежавшую возле папки стопку бумаг,— сколько у меня скопилось рецензий? И все оценивают по-разному. Кому же верить? Я запутался...

Редактор бегло взглядывает на рецензии. Он знает, что эти отзывы, несмотря на различие в частностях, сходятся в главном: роман надо заново продумывать и заново писать.

Автор сообщает, что у него есть и рассказы, есть и очерки. Он давал их в газету, но там ничего определенного не говорят, не приказывают, но и не отказывают.

— Я пишу, пишу, а не знаю, хорошо это или плохо. Беру одно-другое из пережитого. Пишу что только всплывает в воображении. И сам иногда чувствую, что ни к чему, например, этот эпизод, а пишу — не могу остановиться. А потом уж, когда напишешь, жаль вычеркивать... Мне бы на чем-то специально поучиться, пописать, не для печати, а так,— конфузливо выговаривает автор и, как ученик, готовый засесть за любое упражнение, чтобы овладеть орфографией, взмахивает ручкой, опять с надеждой обращаясь к редактору.

Редактор слушает, всматривается в автора, гадает про себя, кто перед ним: графоман или талантливый человек. Художественное дарование кое-где обнаруживается в романе. Слабые, редкие проблески. Автор много повидал, пережил. Ему есть о чем писать. При огромном, всепоглощающем труде он, возможно, и станет писателем. Сейчас он и в малой степени не представляет себе всей сложности писательского дела.

Вот он хочет учиться, но как? Полагает, что можно с помощью некоего сборника специальных упражнений овладеть художественным мастерством.

Всерьез думает также, что если редактор или опытный литератор возьмется за его рукопись, то будет и книга. Автор не видит еще, что роман его пока только сырье — черновые, небрежные наброски, заготовки всякого рода. Так кто же, кроме него, сможет организовать и обработать известный только ему одному жизненный материал,

воплотить в слове его замысел? Да и как при таких надеждах на постороннюю помощь, при отказе от своей самостоятельности можно научиться писать! Ошибочный путь избрал автор. И неверно представляет он себе роль редактора.

В течение трех десятилетий на моих глазах поднималась и росла большая группа писателей Урала — Свердловска и Перми. Я хорошо знала их затруднения и неудачи, естественные на первых порах. К тому же сама длительное время была таким же новичком в литературе, как и они. Так же, как они, искала «секреты» художественного мастерства, открывала давно открытые америки, путалась и спотыкалась не раз, хотя по роду службы я обязана была оценивать их произведения и что-то советовать, помогать.

Мы входили в литературу в те годы, когда на местах только начали крепнуть писательские организации. Работа с автором в издательствах не была налажена как следует. Связь с опытными писателями Москвы и Ленинграда была слабой.

Чрезмерно занятые на основной работе, мы писали мало, урывками, главным образом по ночам или в отпускные дни. Овладение литературным мастерством шло не регулярно, а от случая к случаю. Не было с нами, новичками, человека, который бы, как мастер на производстве, сказал своему ученику: «Неверно ты затачиваешь зубило. Надо его держать вот под таким углом». Мы обнаруживали свои ошибки слишком поздно. « ... Ум и вкус человека представляют странное явление: прежде нежели достигнет истины, он столько... наделает несообразностей, неправильностей, ложного, что после сам дивится своей недогадливости» (Гоголь).

В настоящее время молодые писатели находятся в более благоприятных условиях. Появились книги о литературном опыте крупных мастеров, постоянно действуют консультации при отделениях Союза писателей, при издательствах и журналах, устраиваются творческие семинары, работают литературные кружки.

Однако и сейчас многие начинающие литераторы делают те же ошибки, что и мы когда-то, и постигают основы писательского дела с недопустимым запозданием, ценой больших затрат времени и сил. Те же ошибки, что и мы, совершают и редакторы художественной литературы. Слабо разбираясь в технике писательского ремесла, они не знают, как помочь начинающим.

Думаю, что так не должно быть. Сегодняшняя литературная молодежь не должна повторять наших ошибок, их надо предотвратить, их можно избежать.

* * *

В конце 20-х годов, когда я слушала в Ленинградском университете курс по редакционно-издательскому делу и проходила практику в газете, мне казалось, что самое главное для редактора — приобрести профессиональные технические навыки.

Ошибочный взгляд этот рассеялся довольно быстро, когда я стала работать в детском отделе ленинградского Госиздата*. Это было в 1929 году. Там открылись передо мной особенности этой сложной и увлекательной профессии, и только там поняла я, что редакторское дело — это прежде всего искусство и как искусство оно беспредельно в формах своего проявления.

---

* Подробно о работе детского отдела рассказывает Л. К. Чуковская в своей очень содержательной и интересной книге «В лаборатории редактора».

К сожалению, мне пришлось пробыть в детском отделе не больше года.

Практическое овладение редакторским делом началось позже, на Урале, в Свердловске.

Свердловск был тогда центром обширной Уральской области, в состав которой входили такие города, как Пермь, Челябинск, Тюмень.

Книжное издательство (Уралогиз) выпускало литературу самого разнообразного характера, в том числе вплоть до 1934 года учебную и краевую. Оно, как и сейчас, было универсальным.

Заведующий издательством сказал мне в первый день работы:

— Вот организуйте библиотечку школьника. Можем дать вам до тридцати названий.

— А сколько детских книг вы издали?

— Да одну пока. Плохо у нас с детской литературой. Никто не хочет писать. Я заключаю договоры со «взрослыми» писателями. Вроде как принудительный ассортимент. Не помогает. Роман напишут, а детскую книжку нет. Пообещал недавно Панов написать для детей «Социалистическую реконструкцию Севера». Посмотрим, может, напишет. Заглавие очень тяжелое...

— А тематический план есть?

Оказалось, плана не было. Заведующий посоветовал обратиться к одному из редакторов учебно-педагогического сектора и вместе составить план.

В огромной полутемной комнате с некрашеным полом и низким сводчатым потолком (бывший склад) сидели редакторы всех разделов литературы.

Редактор учебно-педагогического сектора, молодая, красивая девушка, составляла тематический план: учебники по всем дисциплинам для школы первой ступени, школы крестьянской молодежи и для ликбеза.

— Сейчас составим план детской литературы,— с готовностью сказала она и, взяв листок, решительно стала писать:

— «Уралмашстрой» — 3 листа, «Березниковский химический завод» — 3 листа, «Магнитострой» — 5 листов, «Челябинский тракторный» — 5 листов, «Соликамский калийный рудник» — 3 листа».

— Какие у нас еще заводы? — помедлив секунду, проговорила она.— Красноуральский медеплавильный, Тагильский металлургический... Еще...

Припоминая, она вносила в план названия новых строящихся заводов.

— Это войдет у вас в раздел «Социалистическое строительство на Урале». К этому прибавьте две-три темы из эпохи гражданской войны. Итого, двадцать названий. Листа по три на каждое. Всего шестьдесят авторских листов... Мы нынче запоздали с планом.

План был составлен буквально в несколько минут с устрашившей меня бездумностью и безоговорочностью.

Так началась моя работа на новом месте. Не умея еще как следует плавать, я принуждена была сразу нырнуть в неизвестную мне глубину.

Уральская издательская и литературная среда оказалась резко отличной от ленинградской. Иные люди, иные условия. Для детской литературы еще не была вспахана почва. Ее надо было подготовить. Начались поиски авторов.

В издательство приходили разные люди: геологи, инженеры, охотники. Они рассказывали увлекательные истории об открытии новых месторождений, о возводимых в тайге и в горах гигантах промышленности, о факториях полярного Урала. Все это просилось в детскую книжку.

Но эти люди были очень заняты. Они едва находили время, чтобы написать деловую статью о своем опыте.

Писатели? Их было немного. Самым сильным из них был Алексей Петрович Бондин, нижнетагильский слесарь.

В феврале 1933 года, когда состоялось общеуральское совещание по детской литературе, я еще не могла показать ни одной детской книжки.

На совещании присутствовали лишь представители городской общественности и литературной критики. Из писателей — один Бондин, специально приехавший из Тагила. Он тогда напряженно работал над второй частью романа «Лога» и подготовлял к отдельному изданию повести и рассказы. О книгах для детей он едва ли думал в то время.

Придя в издательство после совещания, он, однако, зашел в детский сектор, как тогда назывался стол, за которым сидела одна я. Разговор завязался быстро. Бондин вспомнил свое детство, как он учился, жил в приюте, как с ранних лет пошел на завод.

— А почему бы вам об этом не написать? — сказала я.

Он задумался и как-то радостно вдруг оживился.

— Попробую. К осени, может, что и дам...

Предполагалось, что книга будет небольшой, листа на три, на четыре,— эпизоды, сценки, типичные для уральского рабочего быта. Подобную книжку он мог бы написать, что называется, «между делом».

В действительности получилось не так. Когда он стал обдумывать план книги, всплыло в памяти многое из событий детства. И чем больше он ворошил прошлое, тем сильнее убеждался, что надо писать не отрывочные воспоминания, а повесть. В конце концов книга захватила его настолько, что он отложил в сторону свою основную

работу — роман «Лога». К концу года была готова первая часть повести «Моя школа».

Бондин пришел в детскую литературу с сознанием высокой ответственности перед подрастающим поколением и до конца своей жизни отдавал ей немало сил.

Областное совещание привлекло внимание литературной общественности к детской книге. Откликнулась газета «За Магнитострой литературы». В редакцию стали подходить авторы — кто с рукописью, кто с заготовками, кто просто с замыслом.

Движение «живой воды» началось. Была уже твердая уверенность, что на Урале будет детская литература, она уже родилась.

* * *

Молодому редактору очень нужно, чтобы кто-то более опытный направлял его работу или хотя бы предостерегал от ошибок на первых порах.

Мне много помогал советами ленинградский писатель Александр Гаврилович Бармин. Он почти всю жизнь отдал уральской теме. В Свердловске были изданы его книги: «Сокровища Каменного пояса», «Рудознатцы», «Охота за камнями», «Старый соболь»*. Он приезжал к нам редко и ненадолго, когда отправлялся в походы по Уралу. Был он немного постарше меня, но литературно подготовленней и опытней во всех отношениях. Он тогда уже сформировался как писатель.

Издали внимательно, с удивительно сердечной заинтересованностью следил он за развитием художественной литературы на Урале. Поправлял меня, когда я ошибалась,

---

* В Москве и Ленинграде печатались следующие его книги: «Старый соболь», «Руда», «Тагильские мастера», «Урал-богатырь», «Ягода-вкусника». Умер А. Бармин в 1952 году.

подбодрял добрым словом в минуты сомнений и уныния, давал практические советы. Его взгляды на становление литературы в областях были мне близки.

Его мысли о воспитании начинающих писателей, о работе редактора с ними не утратили своего значения и сегодня.

Вот что писал он:

«Уральская литература растет почти на чистом месте. И историческая последовательность ее «больших» дел будет такая:

1. Талантливые редакторы.
2. Талантливые писатели.
3. Блестящие критики.

Вы хотите очень быстрых результатов, вы нетерпеливы. Напрасно. Главное сейчас — искать авторов. Берите пример с Маршака. Он десять лет ездил на трамвайной подножке по институтам, школам, студиям, кружкам молодых авторов. Не боялся заседаний, бесплатных выступлений, споров до хрипоты. Искал и нашел. Пантелеев, Будогоская, Ильин, Григорьев... Я не люблю Маршака, но его работоспособность, выдержка, целеустремленность — такие, что иной раз залюбуешься» (1934 г.).

«Краевому издательству следует на первых порах делать упор на людей одной книги — людей с большим жизненным опытом, которые могут, работая по основной своей специальности (садовод, инженер, врач и т. п.), написать попутно и не торопясь под руководством авторитетного редактора книгу о себе. Сила подобной книги в том, что ни один гастролер из столичных профессионалов не сможет так интимно овладеть материалом края» (1935 г.).

«Выращивание молодняка — дело долгое. Еще раз повторяю: перспективы Свердлгиза только в создании местных кадров. Вспомните Мичурина: даже пересадка

чужеземного растения с корнями, даже прививка на чужеземный дичок не дадут результатов. Надо выводить новую породу, небывалую, приспособленную к климату. А на Урале климат не из нежных. И терпение и дальновидность нужны вам мичуринские» (1936 г.).

Я посылала Бармину все уральские детские книги, иногда рукописи. Он не делал никаких скидок на областные условия.

Вышел первый детский альманах. Там были рассказы многих начинающих писателей. Книгу хорошо встретили школьники. Я радовалась от души. Бармин поколебал мою уверенность в успехе. Он написал:

«Вы апеллируете к ребячьему интересу. В очередь записываются. Очень возможно. Но что, если это интерес лишь к материалу: приключения, гражданская война, старая школа с учителями, над которыми можно и должно поиздеваться. Чарскую ребята ведь тоже глотают. А ценность ее самое большое ноль, если не минус. Я говорю о литературной художественной ценности.

Что надо создавать, за что биться? Чтиво для невзыскательного читателя или новый стиль, новый художественный метод для нового материала? Старым готовым методом писать легко. К тому же он обеспечивает успех («доходчивость», «написано простым, понятным языком») и деньги (в два дня два листа без надрыва).

Довольно Чарских и Пант. Романовых!

Другая крайность тоже порочна. «Лишь бы ново, небывало, а о чем — не важно, не поймут — плевать!»

Оба эти пути сходятся обычно вместе: для себя, в стол, — изыски «новатора», для рынка — халтура.

Противоположный им путь — путь, по которому прошли Пушкин, Гоголь, Некрасов, Толстой, Маяковский. Особенно о Гоголе и Некрасове следует помнить в областных Союзах писателей.

А альманах? Не готовеньким ли стилем он в основном пробавляется? Где там дерзость, где новое слово? Если это учеба, проба начинающих — хорошо. Можно приветствовать. Но если это лозунг, то очень плохо. Мне хочется к вам обращаться с полной меркой, с настоящими литературными требованиями, без скидок на «провинциальность». Будут еще Пушкины и Маяковские» (1934 г.).

Под моей редакцией вышла книга о крепостных уральских изобретателях, скучная и не оригинальная по материалу. Я взяла ее из-за темы, мне хотелось, чтобы уральский рабочий знал своих замечательных предшественников. Бармин прислал возмущенное письмо: «Очень книжная книга, сплошная компиляция, «творчество» ножницами! А вам так легко посадить человека за архивные материалы и создать свежую живую книгу» (1937 г.).

Значительно позже Бармин писал:

«Ох, знаю и понимаю, как нелегко сопротивляться напору ловких халтурщиков. Но уступать им нельзя, как говорится, ни пяди. Иногда медлит справедливость, иногда приходит непоправимо поздно, но всегда рано или поздно приходит.

Только не делать уступок во вред искусству и правде — и клевета будет бессильна. Не утомляйтесь свирепствовать. Результаты окупят».

Заметив, что вторая книжка одного начинающего автора не выше первой по художественному качеству, Бармин писал: «Данные у него отличные, а дальнейшая его судьба на вашей ответственности. У него сейчас опасный возраст. Не прощайте ему ни одной фальшивой нотки. Заразите его благородной неудовлетворенностью взыскательного мастера. Дайте ему мерилом прозу Лермонтова и Мериме» (1938 г.).

Нередкие провалы в оформлении книг Бармин близко принимал к сердцу:

«Если я ругался свирепо и прямо по поводу плохого качества ваших изданий, то на это я имею право как уралец. Я хочу, чтобы уральское качество было не ниже столичного. И чем подыскивать оправдания и доводы на скидки на провинцию, лучше искоренить эти недостатки, вести против них бой, ругань. Это не высокомерие, а самокритика» (1936 г.).

Бармин отмечал и каждую, даже маленькую удачу в нашем издательском деле. Вышла первая книжка молодого инженера Г. Михайлова — «Рассказы горняка». Он незамедлительно дал развернутую рецензию.

«Кто автор «Рассказов»? — писал он в заключение. — Очевидно, человек молодой, и как горняк и как автор. Способности заметны большие. Мне книга тем особенно понравилась, что «изнутри» идет — из шахты, из Урала. Автор уважает труд горняка, умеет видеть характерную деталь — это не турист, шарящий по поверхности. И я рад вас поздравить» (1937 г.).

Когда я переехала в Пермь, Бармин снова дает мне тот же наказ:

«Да, тем у вас тьма. Вы верно пишете, что и сотни писателей мало, чтобы поднять пермскую целину. Студийная работа — необходимая первая стадия, через которую должна пройти писательская работа. Без нее не будет мастерства, не выбиться на всесоюзное читательское внимание. Почему славны уральские самоцветы, каслинское литье, палехская роспись? — качество, мастерство. Неповторимое своеобразие местного материала, местных тем, свежесть голоса — поработают в вашу пользу. И тогда уральцам удастся раскрыть свой край во всей его дивной красоте перед всем советским народом. Вот почему — сразу большие требования к себе, к авторам, к издательству, никаких скидок на провинциальные условия, на оканье и чоканье» (1949 г.).

Как бы подводя итог своим наблюдениям над ролью редактора в воспитании писателя, Бармин сказал на одном из совещаний:

«Редактор — это высокой квалификации оценщик. Как оценивает уральские самоцветы горщик? Он прощупывает через бумажку — «ага, что-то интересное!» — бегло просмотрит и скажет, откуда взят, и с точностью определит его ценность. Или оценщик мехов. Посмотрит и откидывает сразу по сортам. Возьмем более близкий пример — разметчик-столяр. Он не только оценивает и назначает цену, но и решает: это годится для такой-то поделки, это для такой-то, а это брак. Когда же мы смотрим, нам кажется, что все доски одинаковые. А мастер видит благодаря сучку, той или иной трухлявости, которую узнает на ощупь, он оценивает чуть ли не на вкус. Такой опыт выработать оценщику-редактору необходимо, опыт безошибочной оценки.

Но этого мало. Есть опыт, есть верная оценка, талантливый прогноз. Редактор должен еще из заготовки, из сырья увидеть, что тут может выйти, угадать возможности автора, иногда по очень небольшому количеству страниц. К такому редактору автор идет, и тут сразу возникает между ними творческая искорка.

Одна из важных функций редактора — предостережение автора, указание на возможность ошибок. Если редактор видит, что автор встал на неправильный путь, он может сказать: «Не туда идете. Это приведет вас к напрасной трате времени».

Находясь в отдалении, Бармин, естественно, не мог помочь мне в повседневной редакторской работе. Да это, пожалуй, и не требовалось. В те годы для меня важнее всего была моральная поддержка, чье-то неотступное горячее слово: вот по какому пути надо идти, вот цель, вот средства.

В то время воспитанием литературной молодежи почти никто не занимался. Автор рос как дичок. Если вещь была актуальна и идеологически выдержана, ее пускали в печать без промедления, не обращая внимания на несовершенство формы. И трудно было не поддаться общему течению. Мне не хватало терпения и дальновидности, тех качеств, которые, как теперь я вижу, совершенно обязательны для редактора, работающего с молодыми. Вероятно, потому Бармин в письмах и при встрече снова и снова повторял мне: «Никаких скидок в ущерб искусству и правде. Не уставайте свирепствовать!»

Думаю, что и сегодня молодому редактору необходима такая душевная поддержка со стороны старшего товарища.

Горький писал, что редактор должен быть «богато технически вооружен», «знать больше писателя, он должен непрерывно учиться своему делу».

Это верно. Так и должно быть. Но даже сейчас, после тридцати лет работы, я не могу сказать, что достаточно «технически вооружена». Разумеется, обстоятельства заставляли меня учиться. Но учеба эта шла толчками, от случая к случаю. Опыт накапливался медленно. Не сразу утвердилась линия производственного поведения — борьба за талантливого автора, за оригинальную книгу.

О том, что делает редактор художественной литературы, что волнует его в работе с начинающими авторами и как он учится вместе с ними, ошибается и что-то находит, когда пытается разобраться в некоторых вопросах редакторской и писательской практики,— обо всем этом пойдет речь дальше.



1

Самотек — так называются рукописи неизвестных авторов, поступающие в редакции издательств, газет, журналов, в отделения Союза писателей. Пишутся они чаще всего от руки, иногда очень неразборчиво.

К самотеку, как правило, отношение небрежное. Его не всегда даже регистрируют и отвечают автору с огромным запозданием. Такая практика сложилась не случайно. Областные издательства, как и все издательства, работают по определенному плану. Основная обязанность редакционного аппарата, очень малочисленного в областях,— выполнить в срок не только план текущего года, но и подготовить рукописи к следующему. Словом, работы у редакторов много. Поскольку самотек состоит главным образом из стихов и рассказов, то он падает дополнительной нагрузкой на редакторов художественной литературы. Озабоченный выполнением основной своей работы, редактор, естественно, проглядывает самотечные рукописи без достаточного внимания и отвечает автору в самой лапидарной форме. Ему некогда. Объемные вещи он прочитывает, как говорится, с пятого на десятое и, если есть средства в издательстве, отдает на рецензию. Рецензент

же, видя, что рукопись в этом виде непригодна к печати, направляет все усилия к тому, чтобы найти в тексте наиболее убедительные примеры разных погрешностей — опору для отрицательного заключения. Редко кто из рецензентов ставит перед собой вопрос первостепенной важности: одарен ли этот человек, есть ли в нем та чудесная искорка, которую можно раздуть в яркое пламя?

Обычно самотек доставляет мало радости. Есть среди авторов и графоманы, и явно психически больные люди, и пишущие от нечего делать. Много вещей поступает от малограмотных людей, которые, дожив до зрелого возраста, не удосужились овладеть знаниями даже в пределах семилетки.

Говоря языком геолога, самотек содержит немало пустой породы. Но среди этого непригодного сырья, бывает, попадается дорогой самоцветный камень редкой игры. Одна такая находка с лихвой может окупить долговременные безрезультатные поиски.

В 1939 году, проглядывая самотек, я наткнулась на маленькое стихотворение поразительной свежести и образности. Начиналось оно так:

Дождик, дождик, пуще
По лугам цветущим.
Дождик, дождик, лей весь день
На овес, и на ячмень,
И на рожь, и на пшеницу —
Пусть скорее колосится.
Дождик, дождик, поливай —
Будет хлеба каравай,
Будут булки, будут сушки,
Будут вкусные ватрушки...

Автор мне был неизвестен — лаборантка Пермского педагогического института. Мне захотелось тотчас же напечатать стихотворение. Тотчас? Но как? В Свердлов-

ске не было детского журнала. В ту пору я подготовляла к печати альманах «Уральский современник» — издание сугубо «взрослое». «Ну и что,— подумала я.— Это стихотворение доставит радость каждому человеку. Напечатаем».

«Дождик» появился в альманахе. Читатель его заметил. Заговорили о нем и в Перми.

Вскоре автор прислал мне кипу стихотворений. Составить отдельную книжечку не представляло трудностей. В том же году состоялось и мое знакомство с поэтессой.

Читая ее стихи, я почему-то была уверена, что их писала молодая девушка — тоненькая, жизнерадостная, немного озорная. Из кабинета Пермского педагогического института, куда мы зашли с писательницей Н. А. Поповой, вышла нам навстречу пожилая полная женщина. Это была Евгения Федоровна Трутнева. Когда в Свердловске была напечатана ее первая книжка — «Подарок», ей было пятьдесят пять лет.

До революции Трутнева была конторщицей на железной дороге, потом в земстве. Когда мы с ней познакомились, она работала лаборантом в институте. Стихи начала писать в детстве, но никому их не показывала. Первые публикации появились в газете в середине 30-х годов. Долгое время Трутнева робела войти в местную литературную среду.

— Мне думалось,— говорила она,— что я просто ворона в павлиньих перьях и настоящие павлины смеются исподтишка надо мною и над моими усилиями стать наравне с ними.

Первая книжка вызвала у нее бурную радость.

«У меня столько впечатлений, что сумбур в голове,— писала она мне.—И подумать только — пятнадцать тысяч маленьких ручонок будут перелистывать эти странички, думать так и то самое, что думала я, когда чуть зарождалось каждое стихотворение. Может быть, что-нибудь

да и оставит след в детской душе, вырастет маленький человечек, станет делать большие дела, а где-нибудь в уголке души будет жить понравившаяся в детстве строчка.

Сколько чудесных, прекрасных произведений прочла я за свою жизнь и забыла... а детские, самые первые из «Родного слова» помню. Как лозунги, как первые вехи понимания мира через всю жизнь протянулись и на всю жизнь запомнились».

Стихи Трутневой заметила Москва. Их приветствовали Чуковский и Маршак. При постоянном внимании и поддержке детских журналов и Детгиза окрепло и развернулось ее светлое дарование.

До конца своей долгой жизни она сохраняла поразительную непосредственность восприятия, никогда не угасало в ней поэтическое, детское отношение к миру. Когда ей было семьдесят лет, она написала, например, такое прелестное стихотворение:

Человек с лопатой, с ломом
Колет зиму перед домом
И кладет в грузовики
Полосатые куски.
А ручьи берут остатки
И несутся без оглядки
И шумят на целый свет,
Что зимы простыл и след.

Трутнева внесла заметный вклад в детскую поэзию. Напечатано сорок сборников ее стихов, из них двенадцать — в Москве.

А что было бы, если бы признание ее поэтического дара запоздало еще лет на десять? В Перми лишь с 1950 года начался регулярный выпуск детской литературы. Думаю, что в то время Трутнева уже не имела бы сил подняться. Равнодушие окружающих постепенно вымораживает жи-

вые соки в душе. Искра гаснет, не успев разгореться.

Редактор должен быть первооткрывателем таланта. И это стремление не должно ослабевать в нем ни на один день, несмотря на неизбежные разочарования и ошибки в отдельных случаях.

2

В областях, где писателей-профессионалов мало и где пишущих людей вообще немного, очень нужен редактор с организаторской жилкой.

Требуется, например, составить коллективный сборник очерков, охватывающий широкий участок местной жизни. Редактор ищет авторов. Где? Повсюду. Иногда среди тех, кто никогда ничего не писал.

В Уралогиз часто заходил молодой фотокорреспондент центральной газеты, техник-топограф по специальности. Из многочисленных своих поездок по области он привозил для журнала «Уральский следопыт» различные фотоснимки, к которым давал коротенькие подписи в две-три строчки.

В его снимках, технически хорошо выполненных, сказывалось чутье художника и заинтересованность краеведа, стремящегося запечатлеть наиболее примечательные явления местной жизни.

Однажды для географической хрестоматии срочно потребовался очерк о Каме, и я обратилась к нему — не напишет ли он. Из писателей никто не знал этой реки, а без описания главной водной магистрали Прикамья хрестоматия — книга в основном готовая — не могла пойти в печать.

Предложение удивило и смутило фотокорреспондента. Очерк? Но он же ничего, кроме сочинений в школе, не писал. Заметку, ну, это он мог бы...

Я все же уговорила его.

К назначенному сроку очерк лежал на моем столе. Литературно он был вполне грамотным, но до чего же бесцветен и подражателен. Хотя бы одна своя деталь промелькнула! Но искать другого автора времени не было: хрестоматию пора сдавать в набор. Скрепя сердце я приняла очерк.

Первая публикация в печати пробудила в авторе дремлющие подспудно творческие силы. Отправляясь в очередную поездку, он уже брал с собой не один фотоаппарат, но и записную книжку.

Вскоре принес с десяток небольших очерков-зарисовок — любопытные наблюдения над различными феноменами природы. Но материал не имел единого фокуса, и книжки, чего нам хотелось, не складывалось. Долго размышляли мы с автором над тем, что́ может объединить эти пестрые, рассыпающиеся куски. Придумывая различные названия для будущей книжки, мы внезапно нащупали организующую мысль. Книжка в итоге удалась.

Успех подбодрил автора. Он принялся за вторую вещь. На этот раз он писал о том, что было ему близко, что он знал превосходно, как никто. Получилась хорошая книжка.

Это было давно — в 1936 году. Значительно дополненная и улучшенная, книга эта и сейчас читается с интересом школьниками и взрослыми. После того автор написал много других произведений. Он — член Союза писателей.

Путевой или краеведческий очерк — удобный трамплин для первого прыжка в художество. Он воспитывает внимание к характерным подробностям текущей жизни. Нередко человек, успешно справившись с очерком (а нужду в очерковой литературе на местные темы областное издательство испытывает постоянно), переходил затем к рассказу, к повести.

Редактор журнала «Уральский следопыт»* Владимир Алексеевич Попов (до революции он вел журнал «Вокруг света») говорил мне о том, как он «мобилизует» авторов на ту или другую нужную для журнала тему:

— Я распутываю, распутываю человека — что в нем спрятано. Только это надо делать быстро-быстро, чтобы он не догадался. Наконец нащупаю то, что мне надо. Вот на эту тему, дружок, ты мне и напишешь...

Добродушно усмехаясь, он прибавлял:

— Я ловкий. Старый хитрый браконьер...

Думаю, что В. А. Попов верно определил начальный момент в подходе к будущему автору. Редактору действительно надо уметь «распутывать» человека, уметь вскрывать его опыт жизни. Быстро ли? Не знаю. Увлеченно «распутывать» — так, пожалуй, правильнее сказать. Попов обладал этой способностью. Его увлеченность рождала в авторе ответное желание. Такой подход возможен и к определившемуся писателю.

Вот редактор составляет годовой тематический план или перспективный на несколько лет вперед. Рассматривая наметки плана, он размышляет над тем, какие же у него виды на будущее: что есть в редакционном портфеле, какие поступили авторские заявки?

Положим, в план детской литературы вписаны четыре сборника оригинальных сказок. Хорошо, думает редактор, что столько литераторов взялись за этот прекрасный жанр. Но вот о школе, о колхозных ребятах, о заводской жизни нет ни одной повести, ни одного рассказа. Нет и

---

* «Уральский следопыт» — ежемесячный иллюстрированный журнал занимательной истории, географии и краеведения — выходил в Свердловске в течение 1935 года. Регулярно, из месяца в месяц, В. Попов выпускал в свет десятилистный номер. Организовывал, редактировал все номера журнала он один. Никаких помощников у него не было.

не предвидится. Нельзя ли повернуть внимание некоторых писателей в сторону этих тем?

Считается, что никто не должен, не вправе оказывать какое-либо воздействие на творчество писателя, на его тяготение к той или другой теме. Художественная мысль действительно вольна и подчас капризна. Тогда что же делать? Оставить школьников без книг на самые нужные темы? А может, кто-то принесет хорошую повесть о школе или о колхозе? Едва ли. Авторов надо искать, книги надо организовывать.

Писатель, окончив какую-то вещь, иногда длительное время ничем определенным бывает не занят. Он стоит как бы на распутье. Его влекут и давние неосуществленные замыслы и новые. Он не знает пока, вернется ли к старым литературным заготовкам или устремится к новой, но еще конкретно не определившейся теме.

В этот момент раздумья разговор с писателем о будущей его работе может оказаться решающим. Есть пословица: «На ловца и зверь бежит». В справедливости ее может убедиться всякий, если он страстный ловец, до одержимости захваченный определенной целью. Если вы, редактор, загоритесь какой-то темой как своей собственной, раскроете перед будущим автором таящиеся в ней возможности, то он невольно потянется к ней, его воображение, тронутое вашей горячей заинтересованностью, начнет свою незримую работу.

В литературной среде и сейчас существует некоторое предубеждение к издательскому заказу. Некоторые полагают, что та вещь, которую они возьмутся писать не по внутреннему влечению, не будет, несмотря на их усилия, волнующей, интересной. Жизнь опровергает эти рассуждения.

В Свердловске в военные годы были сформированы силами писателей, журналистов и научных работников

три больших очерковых сборника: «Нижний Тагил», «Свердловск» и «Золото». Темы были определены для каждого автора очень четко, и на выполнение заказа давались сроки чрезвычайно ограниченные. Как только писатели столкнулись с новым материалом, заинтересовались им, внешний заказ стал их глубоко личной темой, их творческим желанием.

Бажов специально для этих сборников написал такие, теперь широко известные, произведения, как «Хрустальный лак», «Наш город», «Золотые дайки».

Некоторые из писателей, занимавшиеся до этого далеким прошлым, решительно повернули к темам современности.

Редактор-организатор может оказать заметное воздействие на литературное движение в области — убыстрить и расширить его ход и до известной степени повлиять на общее его направление. Надо только действовать совместно с писательской организацией.

3

Истинная оценка рукописи складывается, как правило, после второго, третьего чтения. Первому впечатлению нельзя вполне доверять. Оно, пожалуй, столь же обманчиво, как знакомство с произведением на слух. Если вещь сюжетная и нова по материалу, то редактор читает ее как простой, увлеченный книгой читатель. Критик в нем дремлет.

Тогда-то, после первого чтения, чаще всего и произносится поспешное восторженное заключение: «Очень интересно». Окрыленный преждевременной похвалой, автор начинает думать, что его рукопись вот-вот пойдет в печать, а если потребуются исправления, то незначительные.

Редактор читает рукопись второй раз, с карандашом в руке, уже бесстрастно, без желания узнать, что будет с героями, и тогда-то открываются ему все недостатки и достоинства вещи.

Врачи говорят: сколько больных, столько и болезней. В приложении к литературной практике можно было бы сказать: у каждого автора — своя боль.

Есть редакторы, которые начинают работу над рукописью с устранения языковых и стилистических недочетов. Они подчеркивают их в тексте и предлагают автору исправить. Потом оказывается, что вся эта работа ни к чему: в произведении есть серьезные конструктивные просчеты. В этом случае редактор уподобляется тому лекарю, который, придя к больному с поврежденным позвоночником, принимается сводить прыщи и бородавки с его лица.

В произведении начинающего обычно много погрешностей всякого рода. Если выписывать их одну за другой, то в итоге может получиться вторая рукопись того же объема. Думаю, что при анализе произведения редактор должен прежде всего нащупать главный недостаток. Вот что сковывает этого автора, вот от чего в первую очередь надо избавиться.

В издательство пришел старый литератор — бывший участник гражданской войны, чекист и затем военком госпиталя в Великую Отечественную войну. Время, жизнь и ранения оставили на его лице суровый отпечаток.

Я знала его раньше. Он печатался в альманахе, в журналах. При встрече после долгого перерыва он сказал, что лет десять уже ничего не публиковал в печати.

— Почему?

— Неудачник, вот и все. Роман мой, вы его знаете,

приняли, что-то начали делать. Потом война, и все куда-то пропало. Вот эта повесть. Давал ее читать одному писателю. Он сказал: «Тема хорошая, но...» И вот сижу. Спалить, что ли? Бросить все к чертовой матери. А ведь я пишу давно — с двадцатого года. Печатался в «Жернове», в «Товарище Терентии». Одну мою повесть передавали по радио. Да-да. Все от корки до корки. А здесь застопорило, не идет...

— Вероятно, в повести есть какие-то существенные недочеты, они и мешают...

— Может быть...

Он оставил повесть для ознакомления и ушел.

— Разрешите, я одним глазком взгляну на нее? — сказала одна из сотрудниц, обращаясь к редактору.

Она погрузилась в рукопись и, читая, то и дело осуждающе поматывала головой. Повесть показалась ей безнадежно плохой и, предвидя неприятное объяснение с боевым по виду автором, она сказала:

— Отдайте ее кому-нибудь на рецензирование. Пусть другой забракует, а не вы...

Редактор не последовал «мудрому» совету дальновидной сотрудницы. Человек пишет давно, чуть не тридцать лет. Не может быть случайностью в его трудной жизни такая непрестанная и, очевидно, неодолимая тяга к письму.

Внимательное чтение повести подтвердило мысль редактора: у автора есть художественные способности. Тогда почему же он не может выбиться на дорогу, почему неудачи преследуют его?

Разговор с автором был длительным. Кое-что он по пути записывал для памяти. Писал он мелконько, выводя букву за буквой. Левой рукой поддерживал правую.

— Я только так и пишу — обеими руками. Иначе не могу. Если три часа попишу, то уже болит шея, я ло-

жусь. Параличному легче писать. А не писать не могу. Ночью не сплю: что же дальше, для чего живу?

С ним легко было говорить о недостатках рукописи. Легко потому, что все многочисленные недостатки, композиционные и стилистические, сводились к одному — чрезмерности.

Чрезмерность — вот главная его беда. Чрезмерность в словесном выражении материала, чрезмерность и в сюжетном хитросплетении.

Тяготея к остродраматическим положениям, он нагнетал одно исключительное происшествие на другое, не всегда считаясь с правдой жизни.

Чрезмерность в стиле больше всего выявлялась в употреблении антропоморфических выражений. Редактор сказал автору:

— «Сад уснул» или «Деревья дремали». Против этих метафор ничего нельзя возразить. Только уж очень они затасканы. Вы их пытаетесь освежить. Но как? Доводите уподобление природы человеку до крайности. Пишете: «Деревья спали и, казалось, сопели и похрапывали в своем покое». Это уже производит комическое впечатление.

— Понял,— сказал автор.

Чувство меры было утрачено также в употреблении простонародных речений. Удачные просторечные выражения перемежались с вульгаризмами: «костерил», «скулеж», «шандарахнул».

— Это в авторской речи? — удивленно спросил автор.— Не замечал.

Речь персонажей приводилась в ее буквальном произношении: «ироплан», «спиктакль», «облизьяна».

— Я не сомневаюсь, что ваш старик так и произносил эти слова,— сказал редактор.— Вы хотели показать своеобразие его языка, а продемонстрировали, не желая то-

го, лишь его малограмотность. Здесь вы взяли не коренную особенность народного языка — его живописность, точность, звучность, а временную, преходящую черту. Ее, может быть, и нужно отметить, но слегка. Иначе исказится образ этого, по вашему замыслу, хорошего деда.

Автор слушал, записывал, раздумывал над сказанным.

— Еще! — просил он, когда замолкал редактор.

В 1933 году Горький в статье «О прозе» указал на «словесное фокусничество, малограмотное и хвастливое сочинительство, явно безуспешные потуги на «оригинальность стиля», небрежность, недопустимое неряшество работы» в произведениях некоторых писателей.

Все недостатки языка и стиля, на которые когда-то Горький обрушился со всей силой гнева и сарказма, присутствовали в этой повести. Автор начал писать в 20-х годах. Непонятно было, как статья Горького, бурно воспринятая всей литературной общественностью, прошла мимо его внимания.

— Мне никто и никогда не говорил о недостатках. У меня вещь принимали или отклоняли. Я ни у кого не учился. Моей настольной книгой был Крайский. Один Крайский...

После этой беседы у автора были столь же длительные беседы с рецензентами и редакторами, которые заинтересовались его романом, написанным до войны. Они помогали ему освободиться от застарелых привычек и заблуждений, приобрести художественную меру — необходимое качество писателя.

Сейчас он автор нескольких романов и повестей, хорошо известных многим читателям.

Невозможно перечислить все «болезни» начинающих. У каждого своя, особая. Важно, чтобы редактор, критик или опытный писатель усмотрел эту главную боль и вовремя сигнализировал автору об опасности.

Верно оценить произведение, не ошибиться в диагнозе, подметить в произведении все недочеты, подсказать, если надо, средства к их устранению — вот главное в работе редактора. Важнее всякой правки угадать в незрелой, неуклюжей, засоренной ненужными или стертыми словами рукописи настоящее дарование и незаметно помогать автору освобождаться от всего случайного, временного, направлять его на большую дорогу подлинного искусства.

4

В 30-е годы, когда детская литература на Урале, в частности в Свердловске, только-только зарождалась, меня, как редактора, непрестанно мучил один вопрос: где найти авторов? Местные писатели туго, с неохотой шли в детскую литературу, да и не умели они тогда интересно писать для ребят.

В тех условиях мне виделся один выход — искать авторов среди бывалых людей и знатоков своего дела. Редакция детской литературы в Ленинграде, я видела, успешно вела энергичные розыски в этом именно направлении.

Опыт показал, что любой грамотный человек, если он вкладывает в работу всю душу, может написать интересную книгу для детей о своей профессии. Возможно, писателя из такого автора и не выйдет, но книга хорошая, нужная — может быть.

В поисках авторов научно-художественной книги я стала просматривать всю выходящую в издательстве литературу: социально-экономическую, сельскохозяйственную, научно-техническую. Среди множества брошюр, пособий, справочников я натолкнулась на книгу садовода-мичуринца Дмитрия Ивановича Казанцева.

Старик, бухгалтер по специальности, Казанцев в течение двадцати пяти лет выращивал у себя при доме яблони. О длительных трудах своих, неудачах и достижениях он написал книгу, где с точностью и аккуратностью бухгалтера привел все цифровые итоги урожая за каждый год и от каждой яблони, а также перечень разных агротехнических мероприятий

Книга по материалу представляла интерес только для садовода, и язык ее мало чем отличался от языка рядовой сельскохозяйственной брошюрки: те же привычные обороты канцелярских инструкций, громоздкие периоды, много таблиц, цифровых расчетов и ужасное многословие. Но средь этого бездушного и бесцветного потока высушенных слов нет-нет и мелькнет что-то свое: то любопытнейшая деталь, то радостное простодушное восклицание, то горестный вздох живого человека. За сухими, отвлеченными строчками угадывалась драматическая история большой трудовой жизни.

«Этот человек, пожалуй, сможет написать для детей»,— подумала я и вызвала его для разговора. Казанцев охотно согласился и как-то сразу понял, что́ от него требуется. Месяца через три он принес повесть о том, как выращивал сад. Рукопись была листов на десять. Я с трепетом схватилась за нее. Что вышло? Будет ли книга?

После прочтения у меня сложилась уверенность, что книга будет, но над ней надо еще посидеть. Пока это только черновик, требующий обработки и большого сокращения. Поэтическое зерно повести было завалено массой агротехнических узкоспециальных подробностей. Сухая педантическая рука бухгалтера то и дело оттесняла в сторону поэта-художника.

Передо мной стал вопрос: сможет ли автор обработать повесть? Казанцеву больше шестидесяти лет, к тому же он недомогает. Выдержит ли он мучительный путь пере-

делок, доделок, весь тот тяжкий искус, какой безропотно переносит молодой автор? Нет, не выдержит, да и не справиться ему с этим новым делом: нет ни опыта, ни литературной подготовки. Тогда как же быть с книгой? Поставить на ней крест? Поискать обработчика? Но где его найти? Кто из писателей или журналистов захочет взяться за этот неблагодарный труд? Видно, придется самой. Здесь, кажется, не так уж много работы. Весь строительный материал налицо.

Через месяц-полтора я вручила Казанцеву свежий машинописный экземпляр повести. Она стала раза в два меньше.

— Вот посмотрите, Дмитрий Иванович, что вышло. Сокращать пришлось сильно и в отдельных местах перекраивать. Что неладно — скажете.

Я ждала, что Казанцев придет в редакцию на следующий же день. Он не явился. Прошло два дня. Автора не было. Мне все больше и больше становилось ясно, что я сделала ошибку: щадя автора, не сказала сразу честно, что рукопись его еще далека от готовности, что она — только материал для книги.

Казанцев явился на третий день к вечеру, когда в издательстве не было никого. Молча присел к моему столу. Долго не мог произнести первое слово. Дрожало веко, дрожал ус.

— Когда я начал читать, у меня заболело сердце. Через день перечитал, немного успокоился, и вот пришел к вам... Я скажу так. Я старался вымостить дорогу. Положил слой камня, посыпал песком, еще другой ряд камней, выровнял, снова посыпал песком. И вот пришел кто-то чужой. Не понравилась ему моя дорога. Вытащил, смешал все камни, одно выбросил, другое оставил...

Я не нашла в себе силы сказать ему что-либо в ответ. Молчал он, молчала и я.

На другой день он пришел снова. Поздоровавшись, опять сел у стола.

— Позвольте мне еще раз сказать на своем языке,— заговорил он тихо, почти торжественно.— Когда я начал писать, я загорелся. Я писал, писал — мне все казалось мало. Ночью спать не мог. Все бился, искал изюминку... этот бриллиантик...

Он помолчал, отыскивая более точное слово. Его седой короткий ус опять задрожал, и он с усилием, как заика, произнес:

— Слезинку... Не тот образ употребил я вчера. Не мостовая, а сад. По вашему замыслу я стал выращивать сад. И вот все взошло. Сплошной пестрый ковер. Цветы большие, красивые, рядом — едва проросшие. А были и сорняки. И вот пришел садовник в мой сад. Он вычистил сорняки, но выбросил и маленькие, едва проросшие цветы. Оставил только цветы большие, яркие. Между цветами оказались просветы, темнела земля... Но ведь чтобы хорошо расти цветам — нужен простор, много солнца... Простите меня, я вначале недодумал...

Ничего не прибавив более, он ушел.

Казанцев правильно определил мою работу. Я удалила из его сада все сорняки. Но я же, наряду с ними, вырвала и некоторые, чуть заметные, только-только начавшие прорастать цветочки. Земля кое-где оголилась. Ему, создателю сада, стало больно от этого грубого вмешательства. Но было больно и мне от его слов: «кто-то чужой». Над его книгой я работала с большой охотой и увлечением, стремясь сохранить все живые детали — «слезинки» его.

Окончательный текст я уже готовила вместе с автором. Повесть Казанцева «Яблочный пир» была напечатана первоначально в журнале «Уральский следопыт», потом вышла отдельной книгой, вызвав многочисленные горячие отклики. Вскоре потребовалось второе издание.

До конца жизни Казанцев аккуратно посещал секцию детских писателей, но ничего более не написал. Слишком поздно и случайно открылся его поэтический дар. Творческая энергия ушла на выращивание сада в суровых уральских условиях, на борьбу с маловерами, а остатки сил — на две книги, обобщающие его жизненный опыт. Был он по натуре настоящий поэт и мечтатель. Его до слез трогало внимание Союза писателей. Не раз говорил он с дрожью в голосе:

— Думал ли, что я, простой канавинский парень, буду сидеть рядом с писателями...

Этот случай навсегда врезался в мою память. Сталкиваясь с начинающими, я все более и более убеждалась в том, что редактор не должен брать на себя даже частичной обработки рукописи. Настоящего творческого человека такая помощь совсем не радует, она его унижает.

5

В начале работы с неумелым автором очень важно, мне кажется, добиться того, чтобы он увидел незрелость своей вещи, почувствовал недостаточность своего художественного мастерства и, что не менее важно, начал обретать свое «я», свою дорогу.

Как показывает практика, рецензия, даже хорошо аргументированная, мало убеждает начинающего. Убеждает живой разговор по тексту рукописи: вот что у тебя хорошо и вот что плохо, потому-то. Тогда точно пелена спадает с его глаз.

Как-то я подготовляла для альманаха повесть инженера, только-только пытавшего свои силы в литературе. Это был молодой человек, хмурый, несколько застенчивый и очень немногословный. Он написал большой роман

из жизни железнодорожников. Отдавая рукопись на перепечатку, он сказал машинистке:

— Я не позволю никому изменить ни одного моего слова. Никто не докажет мне, что это плохо.

Вскоре машинистка сказала мне, подавая перепечатанную рукопись:

— Не знаю, куда это пойдет. Такие, знаете, у него фразы неуворотные. А он еще спорит. Как только вы будете с ним работать?

Машинистка оказалась права. Роман был непригоден. Но из него можно было «выкроить» для альманаха небольшую, в два листа, повесть о первых днях молодого железнодорожника. После длительного разговора автор принял это предложение. Публикация в альманахе не мешала ему подготовить весь роман к отдельному изданию.

Когда настала пора сдавать повесть в набор, автор был в отъезде. Я стала править одна. В тексте много было неуклюжих, суковатых фраз, перемежающихся с банальнейшими метафорами и сравнениями. Вообще ему был свойствен язык рабочего — деловой, энергичный, с некоторой долей добродушной народной усмешки. И потому, что я чувствовала стихийное, уже заметно проступавшее своеобразие его языка, правка шла ужасно медленно. Убрать «красоты стиля» было легко, но вставить новую фразу и даже слово — невероятно трудно. Моя фраза не срасталась с его несколько угловатой фразой. С правкой рукописей других авторов я не испытывала таких затруднений, вставленные слова не разрушали общего тона. Вероятно, это было потому, что их язык ничем не отличался от общего литературного.

Когда инженер вернулся, я показала ему две выправленные страницы. Едва глянув на них, он потемнел, насупился и, не говоря ни слова, повернулся ко мне спиной.

— Хорошо,— сказала я, — будем вместе просматривать строчку за строчкой.

И мы сели за стол.

Но что это была за работа! Не один раз мы, полные бушующего, с трудом подавляемого раздражения, готовы были разойтись навсегда. Он не сразу понимал, чем плоха та или другая фраза. Требовалось еще и еще раз доказывать невыразительность, никчемность или полную ее ненужность. Читал он мало, вкус к слову еще не был выработан и при общей, очень сильной тяге к суровому народному языку, к характерной предметной детали чувствовалось в то же время непонятное влечение автора к самым безвкусным «красивостям». Он не хотел их выбрасывать, сердился или недоумевал.

В его тексте, например, была такая метафора: «Небо нахмурилось, и с темных ресниц туч стало ронять слезы на ковер изумрудной зелени». Когда я сказала, что это очень плохо, что это надо убрать, он растерянно проговорил:

— Неужели вам не нравится? Ведь это художественно. Я долго придумывал эту фразу. Я в других сомневался, а в этой нет.

И вскоре он опять спросил:

— Неужели это вам не нравится?

Он еще не понимал разницы между настоящим художественным словом и мнимо поэтическим. Он писал на ощупь. Но в основном писал точно, конкретно, хорошо зная материал: «Локомотив, разогнавшись под уклон тупика, так ударил впереди стоявший маневровый паровоз, что тот полез на загибы конца путей. Из будки пострадавшей маневрушки выскочил машинист и стал ругать подходившего Потапова: — Какого лешего ты доверяешь своему помощнику? Он разбил мой паровоз.— Не шуми. Это не помощник, а дублер.— Выжил из ума

старый леший.— С кем не бывает беды,— виновато сказал Потапов.— Его паровоз тоже изрядно пострадал: тарелки буферов загнулись, стекла в фарах высыпались».

Вот так он писал — лаконично и предметно. Литературные украшения он, оказывается, вставлял потом и стеснялся читать их вслух. Они ему были не сродни. И мои усилия были направлены к тому, чтобы он нашел самого себя, уяснил отчетливо, что́ надо брать из богатейшего языкового запаса, что́ ему близко по духу и что́ ему чужое.

После того как он убедился в том, что я не хочу подавлять его творческую индивидуальность, а, наоборот, хочу помочь выявить присущие ему черты, он понемногу успокоился.

Лишь один раз пришлось опять долго спорить и убеждать. Он хотел во что бы то ни стало втиснуть в свою повесть чуть ли не всю железнодорожную технику.

— Железнодорожники прочтут и пусть видят, что я их дело знаю.

— Но разве ваша повесть — руководство по техминимуму? Дайте технику в той мере, в какой надо для достижения художественных целей. Не больше. Никто из железнодорожников, поверьте, не усомнится в вашем знании техники.

Автор затихал, но через минуту-другую снова порывался восстановить выброшенные куски с техническими описаниями. Железнодорожник то и дело побеждал в нем художника.

Наконец мы поднялись с места. Повесть вчерне была готова. «Теперь он, наверно, другими глазами взглянет на свой бывший роман»,— подумала я.

Спустя недели полторы автор сказал мне по телефону:

— Смотрел свой роман. Вижу, какая это чепуха. Хотел бросить в печку...

Он не вернулся к роману, стал писать рассказы.

Кстати сказать, почти одновременно с ним и другие романисты, потерпев полное или частичное поражение со своим первым творением, тоже, как и он, взялись за рассказы. Не потому, что считали этот жанр более легким, простейшим. Наоборот. Каждый из них приступил к малой форме не без трепета: справится ли? Ведь в рассказе все должно быть крепко спаяно и все требует особенно тщательной отделки. Это сложный микромир.

Считая, что изощрить свой слог, глубже проникнуть в тайны мастерства удобнее всего на вещах малого размера, молодые романисты и перешли к рассказу. Здесь не две или три сюжетные линии, как в романе, а одна-единственная. Не десятки фигур, а две-три. С ними легче совладать, тоньше их очертить. На этом небольшом поле действия он, романист, и поучится компоновать события, а главное, шлифовать слова. Рассказ не терпит ни длиннот, ни небрежности. Писатель принужден черкать и перечеркивать написанное, чтобы найти необходимое, весомое слово, без чего хороший рассказ не существует. А равновесие частей, подчинение всех деталей главной мысли — как со всем этим трудно справиться в многообъемном произведении! Здесь же, в рассказе, все на виду. Маленькая площадка!

Воспитав в себе требовательность в работе над рассказом, некоторые из романистов потом снова брались за большую вещь.

6

Если автор одарен и материал его романа интересен и социально значителен, то редактор или рецензент обязаны подумать: а нельзя ли что из написанного «пустить в дело»? Не надо отпускать такого автора, надо энергично, по-горьковски ставить его на верный путь. Подготовляя

что-то к печати, он быстрее освобождается от ошибок и слабостей, быстрее овладевает элементарными основами писательского дела. Истина доходит до него в ощутимой предметной форме.

Он сразу делает сильный рывок вперед. За один всего год, бывает, достигает гораздо больших успехов, чем за десять лет одиночных занятий без уверенности и определенной надежды на будущее.

Памятна история создания повести одного фронтовика.

Автор пошел на фронт сразу по окончании средней школы. После демобилизации стал строителем гидростанции. В свободные часы читал современную литературу. Больше всего его привлекали книги о войне. Очень понравилась книга В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Захотелось написать о том, что сам повидал и пережил на фронте. Вспомнил самые яркие эпизоды и начал записывать их в той последовательности, в какой они происходили в жизни.

Как построить будущую книгу — он совсем не думал. В основу положил свою боевую биографию. О своем замысле никому не говорил, ни с кем не советовался. Писал в одиночку, полагаясь на свое чутье и разумение. Отбирал ли он материал? Конечно, отбирал. Всего того, что он видел и перечувствовал, будучи на фронте, не вместить и в десять томов. Отбирал ли персонажей? Конечно. В те годы пришлось столкнуться с множеством людей. Он же взял всего-навсего человек сорок — ничтожно малое количество, на его взгляд.

Материал давил, сковывал его воображение. Автор не решался отойти от натуры, изменить что-то в тех событиях, которые всплывали в памяти. Он брал поток боевой жизни со всеми ее случайностями, характерное и значительное шло вперемежку со всякой бытовой мелочью, то есть

он жарил курицу вместе с перьями, как говорил Горький о таком подходе к факту.

Кончив роман, автор пришел в отделение Союза писателей. Ему сказали, что в его произведении немало живописных сцен, удались некоторые образы солдат, есть хорошие пейзажи, но роман в целом к печати нельзя рекомендовать, надо еще потрудиться. Автору дали несколько общих советов и отпустили с миром.

Не зная, как дорабатывать роман, он надолго отложил его в сторону. Потом решился направить рукопись в редакцию альманаха. Там заинтересовались романом. Начался деловой практический разговор — что надо сделать, чтобы довести произведение до нужной кондиции*. Разговор прямой, без всяких смягчений, но уважительный, а главное, конкретный.

— У вас не роман, а четыре повести,— сказал ему один из членов редколлегии.

— Вы шутите?

— Нет, вполне серьезно. Давайте посмотрим главу за главой. Но прежде скажите: какая мысль лежит в основании вашего романа?

— А разве не видно? Хотелось показать, как сражались бойцы, как крепли в боях... В общем, патриотическое чувство...

— Хорошо. Если это так, то почему, скажите, больше половины романа отведено отступлению полка, пять глав отдано дезертиру, скрывавшемуся в лесу, столь-

---

* Термин «кондиция» вошел в издательскую практику в последние годы. Он перенесен из промышленности и означает «норму, которой должна соответствовать поставляемая продукция» (Ожегов). Еще ранее в рабочий издательский обиход проникли такие специфически производственные термины, как сырье, полуфабрикат, продукция, задел. Думаю, что это явление вполне закономерно.

ко же места заняла любовь медицинской сестры? Что же остается от главной вашей задачи?

— Я пишу правду, как было в жизни. Вам не нравится моя правда?

— Но «факт — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства». Помните слова Горького?

Хмурясь, автор долго перелистывал рукопись, всматриваясь в пометки редактора.

— «Лишнее, уводит в сторону» — это почему? — сердито, с вызовом спрашивал он и, выслушав доводы редактора, энергично заключал: — Не согласен!

С мрачным видом он забрал рукопись и ушел.

Месяц спустя появился опять в редакции. Смущенный, положил на стол папку.

— Значит, вот что я надумал. Половину отсюда придется выкинуть: напихал зря. Это я теперь увидел. Возьму одну линию — как встает на ноги молодой командир и как складываются у него отношения с теми солдатами, которые раньше были его друзьями. Эта линия у меня более всего прорисована, но вижу: еще надо добавлять несколько сцен. В общем, работы тут порядочно, но я готов к ней.

Автор отсек все не связанное с избранной им сюжетной линией и засел за повесть. Видя перед собой четко обозначившуюся главную мысль, он знал теперь, что́ сжимать, а что́, наоборот, расширять, дописывать.

Не сразу, однако, понял он, что произведение — это целостное идейно-художественное единство, где все элементы тесно связаны и взаимно обусловлены.

Когда автора спросили: почему он начал повествование с операции разведчиков, а не другим каким-либо эпизодом, он сказал:

— Показалось, что с этого интереснее.

— А почему кончили госпиталем и возвращением героя на фронт?

— Надоело. Много еще можно писать. Решил на этом остановиться.

С молодым автором работали два члена редколлегии. Чрезвычайно добродушный по натуре, автор был страшно «суковат», когда речь заходила о переделках. Он скептически относился к доводам редакторов, которые, надо сказать, не всегда ему давали достаточно времени для раздумья. Он сопротивлялся, когда ему советовали удалить лишних героев или слить две фигуры в одну. Все в нем восставало против этой операции.

Был в романе лейтенант Михайлов — эпизодическое лицо. Раза два он появлялся на сцене, причем ненадолго, и вскоре исчез совсем — был убит. Автор согласен с тем, что без этого персонажа можно обойтись, и он уже готов его вычеркнуть. Но, взяв перо, останавливается, вспомнив его смерть. Михайлов, умирая, просил товарищей похоронить его утром, при восходе солнца. Бойцы до рассвета стояли у тела друга. Так было в жизни. Эта картина неизгладимо залегла в сердце автора. Для него она была символом, полным глубокого значения. Вычеркнуть Михайлова — значит убрать эту сцену. Нет! И автор кладет перо.

— Я сделал все, что мог. Вот так, и только так! Хотите — берите, хотите — нет.

Редактор, не торопясь, просматривает главу за главой. Дополнительные сцены сделаны небрежно. Ну что ж, снова придется толковать. В отношении Михайлова автор прав. Этот впечатляющий эпизод прощания с другом надо оставить, но...

— У вас в повести умирает Костя Рогов — одно из главных лиц, храбрый, симпатичный боец, похожий, кстати, по манере действовать на лейтенанта Михайлова.

Костя Рогов умирает молча, без слов. А почему бы вам последние слова лейтенанта не вложить в уста Кости Рогова?

В первую минуту это предложение кажется автору почти кощунством. Никаких, даже небольших перемен не будет он вносить в картину былого. Нет и нет!

— Костя Рогов подорвался на мине, сразу насмерть.

Но для редактора это слабый довод. Не опровергая автора, он спрашивает: может ли Рогов умереть не сразу и высказать перед смертью такое желание? Автор хмуро раздумывает. Он хотел бы найти возражение, но не находит.

— Посмотрите,— говорит редактор,— как срастаются эти внутренне близкие сцены. Ярче, выпуклее выступает Костя Рогов, его образ становится законченнее.

Медленно, очень медленно высвобождался молодой писатель из-под власти факта и осторожно, с оглядкой вступал в область творческого воображения.

— Смелее, смелее распоряжайтесь своим материалом,— подбодрял его редактор.— От реальной действительности вы ведь не отрываетесь. Творческая фантазия питается жизнью, без нее она невесома и бескрасочна... Еще нужна небольшая передвижка. Первые три главы романа вы не взяли в повесть. Это правильно. Но вы их отсекли механически. Там есть очень живая сценка: солдаты, идя на боевое задание, останавливаются у озера и вспоминают, как они дома, до войны, занимались рыбной ловлей. Здесь каждый участник очень хорошо выражает себя. Эту сценку надо бы перенести в повесть. Ведь могут ваши герои после боя или до боя присесть у озера и завести этот разговор. Тем самым был бы перекинут мостик в прошлое главных действующих лиц и добавилась бы светлая нота к вашей довольно суровой гамме чувств и событий.

— Да, но у меня в повести в это время идут беспрерывные бои,— возражает автор.

— А разве не в вашей власти сделать небольшую передышку? У вас ведь не документальная хроника.

Автор молчит. Возможно, он доволен, что сохранится какой-то кусочек первоначального текста.

— Еще одну сценку можно взять из отсеченного материала — это приход полевой почты. Там есть характерные детали, которые по-новому освещают бойцов и раскрывают их прошлую жизнь. Эту сценку тоже надо бы перенести в повесть. Куда именно — поищите. Но только не механически подключайте. Она должна органически войти в основную ткань.

Так шла работа с автором.

Ни одного совета не принимал он, не подвергнув сомнению. Ни одной переделки не произвел в ходе событий без внутренней убежденности, что так именно надо сделать. Он решительно отметал все, что не соответствовало его манере письма. Работать с таким автором было очень интересно.

Возможно, редакторы подчас ущемляли резко выраженную его индивидуальность, вынуждены были с ущербом для качества и поторапливать его.

Редактору, как и писателю, трудно уберечься от выражения своих личных литературных симпатий и вкусов. Элемент субъективного невольно вносится в работу с автором.

Как бы то ни было, у автора постепенно менялось отношение к материалу: он освобождался от поточного воспроизведения действительности, начинал конструировать художественные образы, сцены.

Отступая в сторону, скажу о себе. Глубокий смысл слов Горького «о настоящей правде искусства» я сама уразумела довольно поздно. У меня было словесное, мни-

мое понятие об этом, в моей личной практике оно никак не отражалось.

Обстоятельства, которые помогли раскрыть сущность этого основополагающего принципа искусства, были связаны с изданием книги А. Бондина «Моя школа». Когда Бондин в 1933 году принес в издательство свою повесть, я была вполне удовлетворена ее содержанием. Он записал то, что с ним лично было, то, что он сам видел, слышал, пережил. Большего я не могла требовать. Ведь это автобиографическая повесть.

Через год примерно мы начали готовить ее к переизданию. Бондин сказал мне, что расширит книгу, и прислал новые главы. Из них наиболее существенными были: главы о бунте горнорабочих, о взыскании недоимок и о порке «бунтовщиков». Как и все прежние, они были написаны от лица мальчика Алеши: я был там, когда толпа громила полицейский участок, я видел, как прибыли солдаты для усмирения, я слышал, что говорил фельдфебель-палач, и мы с товарищем, забравшись на крышу сарая, своими глазами видели, как он сек рабочих розгой. Такова была суть дополнений, которую я здесь по необходимости излагаю грубо схематически.

По живости изображения, психологической и бытовой достоверности эти новые страницы ничем не отличались от прежнего автобиографического материала. Я приняла их за подлинное воспоминание, за действительно пережитое автором. В год волнений тагильских горнорабочих автору было двенадцать лет — ясно, что он мог быть их очевидцем. Вот хорошо, думала я, что он вспомнил про эти события.

Вскоре Бондин написал мне: «Моя огромная вина заключается в том, что я действительно положился только на свою память, хотя знал слова Ж.-Ж. Руссо, и боялся позволить себе написать то, что происходило не в поле

моего зрения. Я эту ошибку осознал тогда, когда книга была еще в печати».

Позднее у нас не было разговора на эту тему. Надо полагать, что интуиция художника подсказала ему путь к более полному выражению социальной правды. Но какое-то время он все же колебался: имеет ли он право выйти за пределы личного ви́дения. Сомнения его рассеялись и он утвердился в своем намерении, когда прочел рецензию П. Лысякова, в которой было написано: «В своей повести А. Бондин честно пытается изобразить только то, что им действительно пережито. Он мог бы сказать словами Руссо: «Я мог принять за истину то, что, по моему мнению, могло быть истинным, но никогда не говорил заведомой лжи». Он отказывается от приема Руссо позволить себе «прибавить кое-какие прикрасы единственно лишь с целью заполнить пробелы, причиненные неполнотой своих воспоминаний».

Дополнительные главы, по существу, тоже были автобиографичны. Содержание их органически срасталось со всем содержанием книги. Воображение и мысль художника, несомненно, опирались на позднейшие рассказы участников бунта и документы тагильского архива, а все это в целом согревалось живыми отголосками детских лет.

Я припомнила этот случай потому, что он оказал определенное воздействие на мою редакторскую практику. Если редактор, всматриваясь в конструкцию произведения, видит какие-то возможности для углубления идейно-художественного замысла, он обязан, по-моему, высказать автору свои соображения. Самостоятельный автор воспримет эту подсказку как сигнал к тому, чтобы поискать свои приемы и средства для более полного проявления художественной правды.

В работе над рукописью нет ни учителя, ни ученика. Редактор и писатель взаимно обогащают друг друга.

При добром контакте автора и редактора разговор о перестройке произведения доставляет обоим удовлетворение. Непрестанно дополняют и корректируют они друг друга. Когда автор, увидев нескладицу и громоздкость своего первоначального сооружения, загорается мыслью сделать произведение компактным и стройным, он то и дело прерывает своего собеседника. Его воображение тронуто. Закипело! Среди спора, разных предположений, наметок возможных сюжетных поворотов, на которые наталкивает материал, неожиданно возникают вдруг совсем иные, более удачные конструктивные решения, и кто до них первый додумался — сказать иногда невозможно.

Постройка произведения — этап первый и очень существенный в создании будущей книги. Надо прежде увериться, что вещь построена, что здание стоит прочно, на крепком фундаменте, а уж потом переходить к отдельным частностям и к шлифовке языка и стиля. И здесь более действенную помощь автору может оказать тот человек, который сам писал или пишет, сам пробовал строить, ошибался и искал разные способы решения.

К сожалению, редактор областного издательства редко выходит из круга привычных общих умозаключений. У него одна забота — как данное произведение довести до печати при наименьших затратах сил и времени. Он не ставит перед автором больших художественных требований. Тем самым он в какой-то степени узаконивает существующее положение в областной литературе, как бы закрепляет ее на достигнутом уровне, который, если судить с высоких позиций, никак нельзя назвать удовлетворительным.

Полагаю, что редактор обязан непрерывно следить за исследовательской мыслью наших литературоведов, сделавших многое для того, чтобы выявить структурные принципы, которыми руководствовались русские и зару-

бежные классики. Для редактора, как и для начинающего романиста, должна, например, представлять большой интерес архитектоника таких сложных сооружений, как «Война и мир», «Тихий Дон», «Русский лес».

Без освоения художественного опыта, достигнутого мастерами, трудно даже сильному таланту внести что-то свое, новое в развитие художественной формы.

7

В те годы, когда пермская писательская организация только-только складывалась и, по существу, весь коллектив состоял из начинающих, мы — пожалуй, все, — издатели и писатели, преувеличивали художественные достоинства первых произведений, радуясь каждому автору, в ком видели хоть проблеск таланта. Время дало этим книгам настоящую оценку. Позже, когда сложилось устойчивое ядро писателей с определенным профессиональным опытом, мы стали более требовательны и осторожны.

Не спешить! Этот наказ надо бы неустанно повторять и редакторам и авторам, особенно молодым, неопытным, склонным думать, что успеха можно достигнуть без упорного, кропотливого труда.

Помню случай. Один бывший агроном, живший в пригородной деревне, прислал в альманах повесть из колхозной жизни. Тогда у нас никто из литераторов не писал о колхозе, и я с надеждой схватилась за рукопись. Была она перепечатана на машинке, но, надо сказать, до отвращения безграмотно.

По материалу повесть была интересной, отдельные сценки привлекали жизненностью и своеобразным местным колоритом. Автор владел разговорной речью и умел видеть.

«У человека есть как будто талант, — подумала я, — колхоз он, по-видимому, хорошо знает. Будет настойчив — повесть может получиться. Надо его вызвать».

Агроном вскоре приехал. Это был грузный, коренастый человек, лет пятидесяти пяти. Массивный умный лоб, голубые глаза и большой добродушнейший нос на широком открытом лице. В руке он держал изрядно потертый портфель с веревочкой вместо ремешка.

Разговор о рукописи начался сразу. Не смягчая оценки, я сказала все, что думала, и выразила уверенность, что если он потрудится как следует, то повесть будет. Для ободрения прибавила:

— Литературные способности у вас есть, вы можете писать.

Прибавила потому, что в письме он писал: «Из инвалида войны я превратился в инвалида труда, и мне остается только писать. Надеюсь, вы беспристрастно подойдете к оценке моего труда. Ваше заключение для меня будет решающим. Быть или не быть — вот вопрос».

У меня действительно не было сомнений в его способностях. Подкупало и то, что он многое повидал, испытал в жизни: работал слесарем, потом, по окончании института, агрономом, был на фронте. Что ж, биография для писателя неплохая: есть о чем писать. Возраст? Поздновато, конечно, начинать, прожив полстолетия. Но для творческого человека возраст, если есть здоровье, — не помеха.

Замечания по рукописи он слушал очень внимательно, без внутреннего протеста. Время от времени покачивал седой облысевшей головой, и в голубых, ярких не по возрасту глазах светилась усмешка над собой: как это он сам не заметил...

— Верно, верно. У меня герои не действуют на сцене, а только говорят о том, что произошло где-то.

В повести очевиден был и другой существенный недостаток. Автор непомерно расширил сцены, рисующие отрицательные явления, и свел до краткой сухой информации такие общеколхозные события, как постройка плотины, разведение карпов в новом пруду, новый метод вязки снопов и прочее. В общем, включал лампочки не там, где надо. Но было заметно, что эти новые явления колхозной жизни он знает. Я все же спросила его, работал ли он в крепких колхозах.

Он ответил с неторопливой раздумчивостью:

— Работал и в плохих и в хороших. Запаса наблюдений мне хватит на три года.

Он очень оживился, когда я указала ему на возможность установить более тесные связи между персонажами.

— Так, так,— повторял он, покачивая головой.— Я все уяснил. Перепишу не один раз. У меня выйдет,— прибавил он с какой-то очень простой, подкупающей уверенностью.

Работа шла хорошо в течение трех или четырех дней. Правда, однажды промелькнула тень. Он осведомился: сколько платят за лист, есть ли смысл заниматься?

— Ничего, жить можно,— с удовлетворением сказал он, узнав о гонорарных ставках.

Признаюсь, мне не понравился этот вопрос и его заключение. Легким, очевидно, представлялся ему труд писателя, если уж сейчас, перед входом в литературу, у него зароились мысли о литературном заработке как основном источнике существования. Догадавшись, о чем я думаю, он успокоительно сказал:

— Письмо — для меня потребность. Все время с бумагой.

Мы условились с ним, что месяца через три он покажет переработанную повесть — срок достаточный при условии напряженного ежедневного труда.

Он привез повесть через две недели. За две недели он успел перестроить трехлистную повесть, переписать и даже перепечатать ее на машинке. Вот уж поистине скорость сногсшибательная.

Он улыбался в наивной надежде, что я его похвалю за такое необыкновенное старание.

— Когда вы успели?

— Работал. По шестнадцати часов. Меня нисколько не затрудняет процесс письма. Прямо льется. Страницу напишу — отдаю на машинку дочери. Конвейером шла работа...

«Конвейером»! Как далек он был от понимания писательской работы.

— Довольны?

— Получилось как будто. По плану легче писать. Гораздо легче. Знаешь, что после чего следует.

Когда он ушел, мой товарищ по работе сказал:

— Хоть бы у него что-то получилось! Уж больно мужик хороший.

С досадой и сожалением просматривала я в тот же вечер его рукопись. Да, он вывел людей на сцену, но они не были живыми. Да, он уделил больше места новым, положительным событиям и фигурам, но что вышло? Вместо непрерывной линии развития, какая была раньше, дал серию описательных неподвижных картинок. Кое-что живое мелькало там и сям, но все тонуло в массе натяжек, грубого несоответствия с жизнью. Человек знал жизнь, а писал ложь.

Меня порадовала лишь одна главка, страниц в десять, изображавшая переселение колхозной семьи в новый дом. Она была предметна и правдива.

— У вас сразу вылилась эта сценка? — спросила я автора.

— Нет, пришлось подумать.

— Постарайтесь, чтобы вся повесть была не ниже этого уровня.

Подумав, он сказал:

— Это можно. У меня почему-то очень легко идет. Пишу, пишу, сам себе удивляюсь. Очень легко...

В конце беседы он откровенно признался:

— Я катал по двадцати—двадцати пяти страниц в день. Набросал как попало и привез. Я понял, чувствую...

Он обескураживал своим изумительным простодушием. Но я уже начала сомневаться в нем. Вдруг да опять начнет «катать» по печатному листу в день. Он заверил меня перед отъездом:

— Не беспокойтесь! Буду так: три страницы в день. Двадцать пять дней — семьдесят пять страниц. Три — это хорошо. День оправдан.

Я поправила его. Литературное дело — это не поточное производство. Сегодня удалось написать три страницы, а завтра, может, и ни одной. Все пойдет в корзину.

— Не спешите, прошу вас, не спешите. Будет готова повесть через полгода — хорошо...

Казалось, он был согласен со мной. Однако не прошло и недели, как он снова появился в редакции. Веселый, бодрый. Я растерялась при виде его. Открыв портфель ножичком, он вынул рукопись.

— Я сделал все до конца. Как будто получилось хорошо. В тот раз я перечитал. Думаю, как мог я такую чушь написать. Топилась печка. Я все собрал и бросил в огонь. Жена говорит: «Ну слава богу! Устраивайся теперь на работу». А я сел и четыре дня не вставал. Работал день и ночь. Когда дочь перепечатала, еще почистил. Шло легко, очень легко...

Неисправимый человек! Вдумчив, нетороплив в словах и движениях, а такой торопыга в писании. Удивительно!

Повесть он действительно переписал всю целиком. Потрудился. Но этот третий вариант был не намного лучше второго. Опять сырье. Все от первой и до последней страницы писалось с маху, под один запал. Косноязычие, первые попавшиеся слова, черновые наброски созревающей, но так и не созревшей мысли. Я попробовала пройтись пером по лучшей главке и провозилась с ней чуть не пять часов. Остальные главы править было просто невозможно.

История с повестью кончилась ничем. Автор оставил ее, занялся детскими рассказами. Но и там у него ничего не вышло: торопился. Потом он уехал куда-то, я потеряла его из виду. Кажется, так он и не понял, что творческая работа— это не только вдохновение, но и упорный, кропотливый труд и что любые переделки, большие и малые, не механический, а тоже творческий процесс, порой очень долгий и мучительный, требующий великого терпения. Спешка в нашем деле — гибель.

8

Окончательная отделка художественного произведения в какой-то мере подобна огранке драгоценного камня. Первую приблизительную форму гранильщик придает камню на большом железном круге. Там твердые наждачные зерна срезают с камня «рога», выступы и бугры. И вот камень оболванен. В нем уже можно различить верх—коронку, низ и кромку, но он еще не играет. Пока это мучнисто-бледный, безжизненный каменный колпачок. Чтобы падающий луч света проник в его хрустальную сердцевину и заставил играть множеством отблесков, надо камень огранить.

При умелой огранке камень разливает вокруг себя живой, вырывающийся из трепетной глубины теплый

свет. В руках неопытного огранщика, не знающего законов преломления и отражения света, может потускнеть и алмаз. Его грань будет круглиться, вспухать, не даст проникнуть внутрь лучу света. «Слепой камень», — говорят гранильщики о таком камне.

То же можно сказать и о произведении не отшлифованном.

Сколько талантливых писателей не смогли выйти в первые ряды литературы только потому, что мало или совсем не обрабатывали первоначальный текст своего произведения. Одни спешили печататься, другие не умели работать над словом.

У молодого беллетриста в большинстве случаев очень небольшой запас слов. Причем в его словарь входит иногда не самое лучшее и ценное из основного фонда нашего сильного, богатейшего языка.

Бывает, что в той бытовой среде, где родился и вырос автор, звучит не только живописная народная речь, но в ходу и диалектные и жаргонные слова.

На производстве или в учреждении автор слышит не только динамичный, лаконичный язык. Он имеет дело также с бумагами, инструкциями, протоколами. Последние оставляют свой след в его лексике.

Из беллетристических книг, случайно, без разбору прочитанных, откладываются в его памяти, а значит и в языке, дешевые литературные прикрасы и готовые выражения.

Из деловой и научной литературы, а также периодической печати просачиваются в его речь иностранные слова и привычные штампы газетного языка.

Начинающий не всегда чувствует в лексике различные стилистические слои. С историей языка он не знаком, чувство слова еще не выработалось достаточно. И при выборе слов для своего сочинения он руководствуется

обычно интуицией. Но интуиция, не подкрепленная знанием,— путеводитель не очень надежный. И потому авторская речь в первых литературных опытах зачастую представляет причудливое смешение слов различного происхождения.

Просторечные слова соседствуют со словами книжными:

«С дядей никто не связывался, не перечил ему, но однажды он резко изменил свою точку зрения».

В общелитературную форму вторгаются диалектизмы, понятные лишь небольшому кругу читателей:

«Около ели, рясно увешанной шишками, поблескивала большая лыва».

Просто и конкретно начатая фраза заканчивается вдруг тяжеловесным протокольным оборотом, к которому присоединяется еще устаревшее слово:

«Я прислонил голову к подушке и перевел взор с вида пробуждения природы на пассажира, занимавшего противоположную полку».

Речь без нужды засоряется иностранными словами:

«Свежее абсолютно утро дышало прохладой». «Теплый летний вечер внес свои коррективы в их планы».

Разнобой, словесная мешанина — прямое следствие того, что начинающий писатель не знает истории своего языка, не знает, как складывался русский язык, какие претерпел изменения на своем долгом историческом пути, по каким законам он развивается.

После редакторских и рецензентских пометок на полях рукописи молодой писатель постепенно начинает улавливать стилевые различия и старается преодолеть пестроту и разнобой в языке, но долго, бывает, бродит как в тумане.

Плохо и то, что некоторые из авторов учатся русскому языку по переводной литературе. Один из начинающих

отрицал чуть не всю русскую и советскую классику, предпочитал читать лишь французские книги. Когда первая его повесть, очень занимательная и хорошая, на мой тогдашний взгляд, вышла в свет, я показала ее Ф. В. Гладкову. Он заглянул в начало.

— Перевод с французского,— сказал он и, не дочитав страницы, отложил книгу.

Горький неустанно повторял: «Литературной технике, языку надобно учиться именно у Толстого, Гоголя, Лескова, Тургенева, к ним я прибавил бы и Бунина, Чехова, Пришвина».

Те, кто не следует этому совету Горького, рано или поздно терпят крах.

В большинстве случаев молодой автор несет в редакцию первый вылившийся из-под пера текст. Спросишь его:

— Что же вы не поработали над языком?

— А как? Я не знаю...

Выслушав критические замечания и согласившись с ними, он прячет свое творение в дальний ящик и принимается за другую вещь, которую постигает та же участь. Иной незадачливый литератор так до конца своей жизни и остается с кипой сырых, недоделанных произведений. История грустная и, надо сказать, не столь редкая.

Думаю, что иногда полезно бывает сесть вместе с автором за рукопись и показать ему, как можно улучшить текст. Три-четыре практических урока правки открывают перед автором целый мир: он начинает видеть все несовершенство своей языковой ткани, на опыте убеждается, что «нет на свете мук сильнее муки слова» и что работа эта — устранение длиннот и поиски точного и выразительного слова — не только мучительна, но и необыкновенно радостна. Автор видит, как начинает загораться

его тусклый текст, и постигает на деле тайны литературного мастерства.

Из многих случаев совместной работы с автором мне запомнился больше всего один из последних, когда результаты сказались довольно скоро и ощутимо.

Автор — молодая женщина, инженер в недавнем прошлом — не имела специальной литературной подготовки. В средней школе ей почему-то не пришлось даже познакомиться с теорией литературы. А жизнь сложилась так, что самообразованием некогда было заняться. Писала она много, но все неудачно. После нескольких лет бесплодных хождений в издательство она все же в конце концов написала свежую, интересную повесть. Но рукопись требовала значительной литературной отделки.

У меня не было уверенности, что автор самостоятельно справится с окончательной шлифовкой повести, к тому же хотелось побыстрее пустить ее в печать, и мы начали вместе строчку за строчкой просматривать текст. Работа оказалась длительной, но интересной.

Талантливый и очень непосредственный человек, автор схватывал все на лету, был неутомим в своем жадном творческом рвении все знать и все уметь.

Как у нас шла правка?

В повести было много словесного мусора. Это главным образом лишние, сентиментальные слова или пояснение того, что уже открылось читателю через деталь. Автор сидел рядом за столом и напряженным взглядом следил за моим пером. Когда перо, нацелившись на лишнее слово, задерживалось на мгновение, немедленно слышалось нетерпеливое:

— Черкайте, черкайте, это лишнее.

Автор дорожил деталью, удачно найденной, и нисколько не сожалел о выброшенных сорняках.

Работа шла в таком порядке. Каждая страница читалась три раза. Первое чтение — это беглая и молчаливая проходка. Выметается очевидный сор, делаются поправки, не требующие долгого раздумья.

Повесть перенасыщена наречиями. «Павлик недовольно переступает с ноги на ногу, посматривая недоверчиво на мать, сердито на Катю». Наречия всунуты чуть не в каждую фразу, придавая слогу скучное однообразие.

Немало было в тексте местоимений, без которых можно легко обойтись. Каждый пишущий по опыту знает, как много местоимений проникает в первые наброски, что обесцвечивает и замедляет речь («Завтра собирается к нам прийти Семен посмотреть нашу машину и помочь нам в случае надобности»). Лезут под руку слова одного и того же корня («Подвижное лицо ее было все время в движении»).

Поначалу автор не замечает близко стоящих. одинаковых слов. Подчеркнешь их, и они словно вспухают перед глазами. «Пришел, ушел, вышел» — страница усеяна этими словами. Нехорошо! Некоторые из них можно зачеркнуть без ущерба для смысла, но в ряде случаев надо искать какие-то другие слова-заменители.

Припоминаем, но мало. Под рукой был старенький словарь синонимов. Открываем его.

Ну-ка, что там есть к слову «уходить»?

Отправиться, распрощаться, откланяться, покинуть, удалиться.

К слову «убежать» синонимов еще больше: повернуть назад, скрыться, пуститься наутек, исчезнуть, ускользнуть, устремиться, удирать, улетучиться, испариться, выбраться, вырваться, улепетывать, убраться...

Берем слово, которое точнее всего выражает нужный оттенок мысли.

— Обязательно достану где-нибудь такой словарик. Без него нельзя жить,— говорит писательница.

Она довольно быстро находит нужный синоним. Вскоре сама начинает указывать на повторяющиеся и близко стоящие однокоренные слова.

Второе чтение, тоже «про себя», идет значительно медленней. Взвешивается каждое слово: точно ли, в том ли месте поставлено?

— «Катя робко подала руку» — робко ли?

Автор задумывается.

— А если — «несмело» или «смущенно»?

Иногда она так и не находит нужного слова. Я ставлю знак вопроса на полях: «Поищите дома»,— и мы двигаемся дальше.

Третья проверка идет вслух — «на голос». Принимая рукопись от автора, надо бы спрашивать всегда: «А вы прочли вслух?» При чтении вслух (не громко, а вполголоса) выявляются почти все недочеты текста. Вдруг вылезли два рядом стоящих одинаковых по звучанию слова («Сползли по дну на одну сторону»), почему-то не замеченные ранее.

Тут же проверяется ритм повествования. Фраза внезапно обрывается. Чувствуешь, что для полноты, для сохранения ритма нужны еще два-три слова, не больше. То же, вероятно, испытывает композитор при проигрывании своего музыкального сочинения. Вот здесь надо еще два-четыре такта. Каких? Он пока не знает, но твердо убежден, что они нужны.

— Я поищу дома,— говорит автор, чувствуя брешь в этом месте.

При второй «проходке» мы выбросили одну фразу: показалось, что лишняя. А при чтении вслух почувствовали, что она необходима как опора предшествующей. Восстанавливаем зачеркнутое. Немного погодя опять

остановка: вставленная при вторичном чтении фраза разрушает общий ритм повествования, ломает интонацию. Автор придумывает другую.

Проверяем на слух весь кусочек текста и успокаиваемся: влезло! срослось!

— «Светлые глаза его, устремленные вдаль» — мне вот это не нравится, вычеркнуть бы,— говорит автор.

Я довольна. Сам автор потребовал убрать банальное выражение. Пристрастие к литературным «красивостям» и готовым, штампованным выражениям обычно изживается медленно.

Большинство начинающих не придают значения чтению вслух. Если даже и читают, то без карандаша в руке для попутных отметок и, уж конечно, с чувством истинного удовлетворения написанным и с выражением в голосе. Но это не проверяющее критическое чтение, а скорее декламация, эстрадное выступление.

Сейчас мы вновь и вновь убеждались, как помогает чтение вслух обнаруживать языковые и стилистические погрешности. Вот как будто уже окончательно выправили страницу, два раза прочли ее глазами сверху донизу — все в порядке, из строя не выпадает ни одно слово. Начинаем читать вслух, и через минуту осечка. То две рядом стоящие фразы кончаются одним и тем же словом, то внутри предложения образовалась неожиданная рифмовка, то вдруг наткнешься на ужасающее скопление гласных или согласных звуков («ее их», «Оба об одном думаем»). И откуда, думаешь, выплыло такое? Слеп, что ли, раньше был?

Повесть в конце работы оказалась вся испещренной поправками, она сократилась чуть не на треть, но автор рад. Выброшен мусор, отбит шлак от остывшей отливки. Как приятно было прочесть ее после машинки!

Мне могут сказать, что здесь работа редактора близка к соавторству. Нет! Я не выходила за пределы своих обязанностей: была только критиком и советчиком.

В самом деле, что может и обязан сделать редактор? Он может посоветовать несколько иное решение темы, предложить более удачную перекомпоновку материала, чтобы достичь идейной четкости, указать на лишних героев и недостаточность обрисовки тех или других персонажей. В работе над языком и стилем он обратит внимание на неудачные или неточные слова, обороты, на повторяющиеся выражения, подскажет несколько иную группировку деталей, чтобы усилить эмоциональное воздействие.

Помогая автору в этих пределах, редактор не выходит из круга своих обязанностей.

Но такой практический урок будет полезен начинающему лишь в том случае, если он творчески воспримет его. Из совместной работы над текстом автор должен вынести прежде всего чувство глубокой неудовлетворенности достигнутым. И у него должно сложиться твердое убеждение в том, что «бесконечно разнообразны способы технической обработки слова», что «основа поэтической работы... именно в изобретении способов этой обработки, и именно эти способы делают писателя профессионалом» (Маяковский).

Неудовлетворенность достигнутым! Она как тень должна сопровождать автора и редактора. Всегда, на всех этапах работы над рукописью. Иначе не достичь даже малых высот в искусстве. Иногда мы забывали об этом, и тогда из наших рук выходили серенькие, никого не радующие литературные поделки.

Далеко может пойти тот начинающий, который говорит после первой книжки:

— Что-то туго стало писаться. Напишу страницу — и в корзину. Не то и не так. А раньше как легко шло...

Чрезмерная опека над кем бы то ни было обессиливает питомца, приучает его надеяться на постороннюю помощь, она его развращает.

Не исключена и другая опасность: пустить автора не по тому руслу, какой ему органичен, навязать ему свои литературные взгляды и склонности. Ведь начинающий еще творчески не самоопределился. Все это надо иметь в виду.

Из чего должен исходить редактор, на что опираться в конкретной подсказке? Думаю, что у него есть один путь: это обращение к опыту мастеров литературы и искусства. Из этой неистощимой сокровищницы он должен черпать советы и примеры. А это значит, что он должен много знать и беспрерывно учиться, чтобы иметь право учить и поправлять молодого автора.



1

Первое произведение почти всегда — плод уединенного труда и размышлений. Автор создает его втайне от всех, не решаясь поверить свой замысел даже своему близкому другу. А если автор живет в селе или поселке, удаленном от литературного центра, у него просто нет возможности с кем-либо посоветоваться.

Тогда-то автор чаще всего и впадает в разные ошибки, подчас очень неожиданные.

В редакцию принесли небольшую, аккуратно зашитую посылку, ценностью в тысячу рублей. Она была многократно перевязана и почти сплошь испятнана сургучными печатями. В посылке была стопа тетрадей, обернутых в коленкор и перевязанных крест-накрест тесемкой.

Это был роман о партизанах Великой Отечественной войны. Автор, пропагандист начальной комсомольской политшколы, писал в предисловии: «Я ценю свой труд, столько его вынашивал, жил с героями». Дальше он извинялся за помарки и за то, что не смог переписать еще раз: «У меня нет ни времени, ни здоровья, ни условий, т. к. я во 1) с самого лета сплю по четыре часа в сутки в связи с писанием произведения, во 2) готовлюсь к поступлению

в университет, в 3) вообще работаю и в 4) писал все это в ужаснейших бытовых условиях».

Не успели мы просмотреть и первую тетрадь, как прибыл от автора длинный перечень поправок, которые, по его мнению, надо внести в рукопись. Такая забота о своем труде тронула всех.

К сожалению, роман оказался совершенно непригодным к печати. Автор писал о том, что знал только понаслышке. Партизанская жизнь была изображена им в ложных мелодраматических тонах, роман наполнен ужасами и выспренними, иногда совершенно заумными речами героев.

Меня удивила эта «заумь»: откуда она у молодого человека? Потом стало ясно. Автор писал в предисловии: «Из художественных приемов я почти не пользуюсь приемом антитезы, я всегда применяю усиление. В звуковом отношении стараюсь давать музыкальные сочетания. Например: «Старческие шаги нещадно шаркали». И причем хочу отметить, что такие ладные укладывания слов кирпичиками даются мне легко. Они лезут в голову так быстро, что порой боишься только, успеешь ли записать. Когда приходило в голову удачное, как кирпичами укладывающееся в стене, предложение, укомплектованное словами, то я, если был на работе, моментально записывал. Если просыпался — вставал по ночам с защемившим сомнением сердцем и не успокаивался до тех пор, пока не заделывал брешь».

Как видно из письма, автор, начав писать роман, все свои старания устремил на то, чтобы получить «ладные укладывания слов кирпичиками». С формы начал, а не с существа дела. Звук поставил на первое место, смысл отодвинул на задний план. Что-то, очевидно, он недопонял, когда самостоятельно или в школе изучал аллитерации и ассонансы.

Начинающему трудно судить, то ли он делает, что надо, на правильной ли он дороге. Обуреваемый сомнениями, он пробует свои силы в разных жанрах и манерах. «Талант мучится, ища проявления себя» (Чехов).

Неизвестная женщина прислала по почте два рассказа. Тут же в пакете было письмо.

«Посылаю вам кое-что написанное мной и прошу вашего совета. Сама прийти не решаюсь, слишком уж много развелось нас, начинающих, всяких, и с талантом и без такового, и отнимать нужное время просто боюсь. Прочтите, когда удосужитесь. Все это, я понимаю сама, бесспорно слабо, может быть, по-детски наивно, может быть, и искры таланта нет ни в чем, но пишу вам потому, что не могу больше, измучилась. Все это вошло в меня как болезнь, и я сижу, читаю, думаю, пишу и пишу до изнеможения, а может, этого и делать-то совсем не стоит.

Согласитесь сами, ведь это и глупо и смешно писать, когда у тебя ничего нет для этого, превращаться в ту даму из чеховского рассказа, которую писатель убил подсвечником за ее длинную бесталанную пьесу. Другое дело, если проблески есть — тогда можно учиться, тогда труд постепенно сделает тебя писателем».

Рассказы были маленькие, сугубо психологические и очень личные. Внешний мир рисовался едва заметным контуром, больше всего было лирических рассуждений, описаний, чувств, мыслей по поводу предмета. За словами не выступала живая реальность.

При чтении невольно вспоминались слова Тургенева: «...если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует б о л ь ш е, чем изложение собственных чувств и мыслей; если, например, вам п р и я т н е е верно и точно передать наружный вид не только человека, но простой вещи, чем красиво и горячо высказать то, что вы ощущаете при виде этой вещи или этого человека,—

значит, вы объективный писатель и можете взяться за повесть или роман»*.

Рассказы неизвестной женщины были похожи на дневниковые записи. Дневники, как правило, особенно женские, мало конкретны. Что-то сегодня потрясло человека, и он берется за дневник. Он не считает нужным детально, с полной объективностью воспроизвести событие, его взволновавшее. Ведь оно ему хорошо известно, оно залегло в его сердце и, думается, никогда не исчезнет. Автору важно излить на страницы свои чувства, свои мысли. Это записи для себя.

Вот, например, рассказ о том, как человек всю жизнь искал свое призвание и наконец нашел его. Чувствовалось, что в основе лежит какой-то действительный случай, определенное лицо, но автор не изобразил в конкретно-чувственной форме ни человека, ни среду, в которой тот находился. Кое-что из объективного мира в этом и в другом рассказике было, но как мало! Предметность тонула в лирическом авторском комментарии. И комментарий этот был иногда выражен в духе Чарской. Например: «Глаза! О! Они не были хороши, нет, они были удивительны, прекрасны. Горячие, яркие, мерцающие, как звезды, все в золотистых искрах,— они и ласкали, и смеялись, и дразнили, обжигая нестерпимым блеском».

Невозможно было по этим полудневниковым записям с уверенностью сказать автору, надо ли ему писать. Композиционно рассказы были удачно построены. Весь материал сконцентрирован вокруг одной темы, все нити стянуты к центру, фокус есть. Этого не всякий достигает на первых порах. Так что же говорить ей при встрече?

---

* Разрядка в цитатах принадлежит автору цитируемого текста, курсив повсюду мой (*К. Р.*).

Один многоопытный редактор советовал мне:

— Никогда не говорите автору, что его вещь плохая. Неизвестно, когда он может пригодиться. Скажите лучше, что его вещь не подходит к профилю ваших изданий.

Этот редактор не имел врагов. Подобной позиции придерживаются еще некоторые редакторы и рецензенты. Но ничего, кроме вреда, она не приносит. Уклончивый ответ дезориентирует человека, ищущего своей дороги, и поощряет графоманов.

В данном случае автор сам хотел правды, и только правды: «Прошу об одном — судите, не жалейте, ведь горькая правда лучше неопределенности».

Просьба эта налагала в то же время огромную ответственность на меня. От того или иного ответа могла измениться жизнь человека. Но редактор — не провидец. Даже при большом опыте и проницательности он может ошибиться. По этим наброскам нельзя было сказать ничего определенного о способностях автора.

И вот автор, молодая женщина, сидит в редакции. Волнуясь, рассказывает о своей жизни. Специальность, ею приобретенная, ей не мила. Влечение к литературному творчеству проснулось давно. Она борется с ним и ничего не может поделать с собой.

Молодая женщина достает пачку измятых, исчерканных листов. Это повесть, над которой она работает уже несколько лет. Надо ли ее продолжать? Она хочет ответа сейчас, сию минуту, она устала от сомнений.

Записи сделаны от руки, разобрать их трудно. И видно, что они еще очень хаотичны. Глаз схватывает отдельные строчки. Общо, общо! И очень по-женски: чувствительно, водянисто.

Несколько страниц перепечатано на машинке.

— Я хотела и это вам послать, но оставила — плохо, наивно... Я все читала Толстого, в психологию углубля-

лась. Но ведь, думаю, это уж не то, не та эпоха, писать надо по-другому. Люди не те и говорят не так. Верно ведь?

Читаю одну страницу, другую. Вместо бескостных, книжных слов — живая натура. Великолепно говорит одно и другое лицо, схвачена их интонация, жест. Странички две всего, а герои уже видны, их слышишь.

Молодая женщина рассказывает весь свой замысел. Не сюжет, он еще не сложился у нее окончательно, а художественную мысль, которую ей хочется развить, характеры, какие хочется вывести. Во всем, что она говорит, чувствуется подход художника: о главном думает, за главное хватается. Я рада, что могу рассеять ее сомнения в себе. Это начало, конечно. Ей предстоит большой труд — овладеть мастерством. Но будущее ее не пугает. Она готова хоть сотню раз переписать одно и то же.

Как странно все же! Человек много читал, много размышлял о писательском деле, а вот не знает, что у него настоящее. Послал в редакцию самое слабое, а более зрелое, «живопись жизни», оставил дома.

Немало людей начинает свой творческий путь, исходя из ложных представлений и понятий.

Студент-филолог, веселый простой парень из деревни, писал стихи с малых лет. Техникой стиха овладел. Принес в редакцию большую поэму о колхозе. Прочли ее вслух, так и пахнуло на нас Никитиным: тот же строй, та же интонация, даже лексика почти та же. Было очень странно читать поэму о советской деревне, написанную в никитинской манере.

Есть поэты, которые пишут то под Исаковского, то под Есенина, а чаще всего под Маяковского. Поют их голосами, радуются, что так похоже и так легко, без больших мук получается. Но в глубине души нет-нет и шевельнется сомнение в правильности своей дороги: туда ли я иду? Хочу сказать одно, а помимо моей воли складывают-

ся такие строки, которые срезают мою мысль, ограничивают и видоизменяют мой замысел. Вот это мое и в то же время не мое.

Сильный талант быстро сбрасывает с себя оковы чужого влияния. У более слабого человека творческое самоопределение длится иногда долгие десятилетия.

Пожилой экономист принес толстую тетрадку стихов. Техника стиха была вполне профессиональной. Но тема та же, что у Маяковского в стихотворении «Что такое хорошо и что такое плохо», и та же форма выражения.

— Я думал, хорошо. Значит, бросить? Зря убиваю себя и у других отнимаю время?

У него впалые щеки, бессонные глаза. Сразу после занятий, не пообедав, прибежал сюда. Он пишет стихи уже двадцать лет, урывая время от сна и отдыха. Отдыхать бы ему надо и отдыхать долго, ни о чем не думая, а он не может. Влечение к литературному труду сжигает его тело и душу. Величайшие дела можно бы совершить с этой вот снедающей его день и ночь страстью. А у него неудачи одна за другой. Ему кажется, что стоит он в степи и перед ним десятки дорог. По которой идти?

— А вы попробуйте свою пробить.

— Пробил бы, силы и терпения хватит, да не знаю, как пробить.

А в самом деле, как пробивать дорогу? Прозаику я, пожалуй, сумела бы ответить, а поэту... Разговор с поэтом меня всегда затрудняет. Я не смею прикасаться к стихам. Тронешь чуть-чуть одну строчку — и все ломается на глазах.

Но в данном случае ясно: человек все взял напрокат — и содержание и форму. Ни в одном стихе не проблеснуло его личное художническое ви́дение. А где же он сам как творческая индивидуальность, где его «опыт переживаний» (Федин)?

Автор удивился:

— Только это? В этом моя беда? — Но немного погодя он сказал: — Дайте тему!

Нет, оказывается, он не понял. Можно дать или подсказать тему для очерка или научно-художественной книги (но и тут нужна внутренняя склонность автора). Но в поэзии! Там эмоциональный опыт является решающим. И вообще, что нового может дать писатель, будь он даже очень талантлив, если замысел не возник из его глубокой душевной потребности сказать *«нечто такое, чего никто еще не видел, не понимал, не чувствовал»* (Л. Толстой).

2

Начинающий автор нередко берется за перо, не поставив перед собой первостепенного вопроса: «зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление?» (Гоголь). Он пускается в плавание без руля и без ветрил.

Студент написал роман на семейно-бытовую тему. Он взял из жизни самый разнохарактерный, пестрый материал. Некоторые бытовые происшествия были любопытны и переданы живо, верно. Но их ничто не скрепляло. Автор просто зафиксировал разные, порой случайные наблюдения над окружающей средой. Он был «простым списывателем сцен» (Гоголь). Когда его спросили, что же он хочет всем этим сказать, какую идею выразить, он замялся.

— Идея? О ней я и не подумал.

Студент рассмеялся над собой. В университете столько произведений анализировал, столько раз выявлял главную художественную задачу писателей, а сам стал писать — забыл. Двинулся в дальний путь неизвестно куда и неизвестно зачем.

— Значит, роман не пойдет?

— Нет.

— А переделать можно?

Что ответить молодому писателю? То, что лежит на столе, нельзя назвать романом. Некоторые из эпизодов представляют интерес как заготовки для чего-то. Нащупывается небольшая занимательная историйка, имеющая начало и конец, как бы сюжетик, в котором проглядывает какая-то мысль. Вот на этой основе можно, пожалуй, создать повесть или рассказ листа на полтора. А остальное...

Так случается не только с молодыми.

Один литератор издал несколько книг и, казалось, твердо уяснил, что без идеи, без отчетливой задачи, которую хочешь разрешить, нельзя создать целостное художественное произведение. А потом вдруг обнаружилось, что автор в том еще не убежден.

— Опять идея! Замучили вы меня с этим,— с досадой сказал он, когда обсуждался его рассказ.— Хочу показать кусочек жизни. Разве это не интересно само по себе?

В рассказе автора, отрицавшего «идею», какая-то мысль таилась в образной ткани. И казалось, сделай автор еще одно, может быть, небольшое усилие,— и мысль эта станет вполне отчетливой и осветит единым светом все подробности «кусочка жизни».

Для молодого писателя должно быть чрезвычайно поучительно признание А. Фадеева о том, как он написал первую свою повесть «Разлив». «Тогда еще я не понимал,— вспоминает Фадеев,— что в основе произведения должна лежать продуманная идея. Я думал, что задача художника состоит в том, чтобы скомпоновать, сложить тот или иной материал действительности. В результате и получилось так, что в книге сказано обо всем понемногу. Материал повести остался очень сырым и необработанным,

для чего он слеплен вместе — осталось непонятным. Я просто собрал все впечатления и размышления и изложил их; смутная идея повести как-то проступает, но в ней много лишнего, неосмысленного и поверхностного».

Основываясь на своем опыте и опыте других писателей, Фадеев советует молодым: «...начинать писать следует тогда, когда основная идея произведения совершенно ясна, основная тема и сюжет уже более или менее прояснились».

О необходимости идеи говорили многие писатели прошлого. Особенно выразительно и лаконично сказал Салтыков-Щедрин: «Без ясно сознанной идеи художественное произведение является сбродом случайностей, в котором даже искусно начертанные образы теряют значительную долю своей цены, потому что не существует органической связи, которая объясняла бы их участие в общей экономии художественного произведения».

Рано или поздно автор убеждается в непреложности этого основного положения искусства. Тогда же он постигает и другую, не менее важную истину.

Молодой автор в течение двух или трех лет ходил в издательство с рассказами для детей. Некоторые из них он пытался перерабатывать в соответствии с критическими замечаниями консультанта, но чаще всего приносил новые.

— Материал меня буквально давит,— говорил он.— Хочется писать и о том и о том.

Консультант обнадеживал его, но пока ничего не рекомендовал к печати. Рано: вещи еще сырые. Он указывал главным образом на стилистические и языковые недостатки. Беседы с консультантом были для автора своего рода литературным семинаром.

Но затяжная эта учеба все же угнетала его. «Видно, из меня ничего не получится,— думал он,— если ни один из моих рассказов нельзя напечатать».

На автора обратил внимание один из редакторов. Его заинтересовало: почему способный, по мнению консультанта, автор так долго и безуспешно ходит в издательство? В чем дело?

Редактор прочел его рассказы. Они свидетельствовали о художественном даровании автора, однако ни один из них нельзя было в этом виде напечатать. В них чувствовался какой-то серьезный композиционный порок. Какой именно — определить сразу было трудно. Он обнаружился после повторного чтения.

Наиболее характерен был один рассказ из школьной жизни. Он включал три эпизода, различных по теме и направленности. Вначале описывалась дружба двух мальчиков. Потом история пропажи школьного прибора и затем, в конце, спасение плодового сада от ночных заморозков. Все три эпизода объединяло лишь место действия — школа. Единой мысли, могущей сцементировать эти слагаемые, не было. Начав писать без руководящей нити, автор оказался во власти ничем не регулируемого воображения. Всплывала в памяти одна сцена из жизни, за ней по смежности или по сходству другая, третья — он все записывал. Его увлекал этот ассоциативный поток, он подчинялся его движению.

— Вам надо делать повесть на этом материале или расчленить эти происшествия,— сказал редактор.— Более всего у вас развернута история со спасением сада. Остановитесь на ней, а остальное откиньте.

Автор перестал «растекаться мыслию по древу», начал сдерживать свое воображение. Когда он правильно построил рассказ, у него, естественно, появилось и желание отделать его как следует.

В данном случае автору недостаточно было указать на необходимость ясно осознанной идеи. Это положение требовалось дополнить существенным условием:

«...всякое художественное произведение прежде всего должно отличаться строгим единством лежащего в его основании чувства или мысли. Мысль в пьесе может быть схвачена или в одном своем моменте, или развита во всех ее моментах, но она должна быть одна, и ее развитие должно относиться к ней самой, как относятся в музыкальном произведении варьяции к мотиву. Если мысль пьесы переходит в другую, хотя бы и имеющую к ней отношение мысль, — тогда нарушается единство художественного произведения, а следовательно, единство и сила впечатления, производимого им на читателя. Прочтя такое произведение, чувствуешь себя только обеспокоенным, но не удовлетворенным, — утомление и досада заступают место наслаждения».

Это слова Белинского. При первом знакомстве со статьями знаменитого критика начинающий литератор не задерживается на этом положении. Ему кажется, что оно не имеет прямого отношения к его практике. Позднее, как было с автором детских рассказов, он приходит к тому же выводу — в произведении должна быть одна главная мысль.

В практике начинающих бывает и так. Вознамерившись провести какую-либо идею, иногда оригинальную и верную, литератор придумывает сюжет, сочиняет головным путем необходимые ему образы и все усилия направляет на то, чтобы подтянуть свое сооружение к «запланированной» идее. В тот момент он искренне полагает, что написал так, как надо.

Потом он уясняет в конце концов, что идею нельзя путать с внешней, нарочитой заданностью, грубой узкой тенденцией, от чего истинный художник всегда отвращается.

Художник «думает образами» (Тургенев), первоисточник его мысли — действительность, явления и факты

живой жизни. Идея вытекает сама собой из всей образной системы его произведения с полной естественностью и неотразимой убедительностью, хотя сам автор, возможно, и затруднится выразить ее простыми обычными словами.

Можно привести, однако, примеры, когда писатель в немногих словах излагал идею того или другого своего произведения.

Как только до Тургенева дошли первые отзывы о печатающемся романе «Новь», он с предельной четкостью определил в письме к М. Стасюлевичу главную художественную задачу своего романа. «Я решился...—писал он,— взять молодых людей, большей частью хороших и честных — и показать, что, несмотря на их честность, самое дело их так ложно и нежизненно — что не может не привести их к полному фиаско».

Как видим, сущность такого бесспорного и такого ясного положения об идее оказывается для некоторых начинающих не вполне очевидной. И дело тут, пожалуй, не в том, что молодой автор теоретически слабо вооружен, а в том, что теория, оторванная от практики, не оставляет глубокого следа в сознании. Писатель может знать ту или другую истину, толковать о ней, разбирая чужие произведения, а приступив к своему сочинению, начисто о ней забыть. Она входит в его плоть и кровь лишь тогда, когда он в процессе письма сам убедится в ее необходимости и в ее значении. Увидев недостаток в своем произведении, автор начинает искать его причину и тут открывает истину, которую знал давно, чуть не с детства. Разве не к школьным истинам относится это положение: в основании произведения должна лежать ясно осознанная и единая главная идея. Однако в период литературного ученичества мы сплошь и рядом нарушаем это требование. Кто из нас не был «простым списывателем сцен»!

3

Долгое время мы не замечали такого существенного недостатка, как иллюстративность, а обнаружив, не сразу догадались о причине, ее породившей.

Как было у нас, на Урале?

В 30-х и 40-х годах уральские писатели больше всего занимались темами гражданской войны и дореволюционного прошлого. Такое положение очень беспокоило Павла Петровича Бажова, который был руководителем свердловской писательской организации.

Как-то, зайдя в издательство, он долго и озабоченно соображал вслух, кто из писателей разрабатывает современную тематику. Он брал одну фамилию за другой и с сожалением заключал после каждой:

— Современностью не интересуется.

В то время (это было в начале 1940 года) только что была напечатана у нас в альманахе интересная, на мой взгляд, повесть из современной жизни. Когда я напомнила Павлу Петровичу об этой вещи, он сказал:

— Там нет проблемы. Есть новый фон, но старые ситуации.

Надо заметить, что Павел Петрович не раз высказывал и раньше свое давнее убеждение:

— Все художественные произведения были проблемными.

Произведения, в которых нет проблемы, он относил к простейшему виду литературы. Он и свои сказы относил к тому же виду, с чем уж никак нельзя было согласиться.

В конце 1938 года, накануне выхода в свет «Малахитовой шкатулки», он с полной убежденностью говорил:

— Какой я писатель? Настоящий писатель ставит какую-то проблему. А я что? Где элемент творчества?

В то время разговор о необходимости проблемы в художественном произведении не поднимался в нашем коллективе.

Шли годы. Все больше и больше появлялось книг о современности. Молодые писатели освещали трудовую жизнь уральских машиностроителей, горняков, лесорубов, нефтяников — участки, мало тронутые литературой.

Нас это радовало. Но когда количество книг умножилось, стало видно, что основной конфликт так называемых «производственных» повестей и романов строится по одной и той же схеме. Какая-то группа персонажей препятствует внедрению новых методов труда, с ними идет длительная, с переменным успехом, борьба, и в конце концов все кончается к общему удовлетворению: консерваторы посрамлены, перед новаторами открывается «зеленая улица».

Нельзя сказать, что эти повести и романы читались без всякого интереса. Привлекала свежесть материала, его актуальность и живость повествования, хотя со второй, даже с первой главы мы уже догадывались о дальнейшем развитии и об исходе драматических событий.

Последнее обстоятельство нас несколько расхолаживало, но мы считали, что это, пожалуй, и невозможно устранить. Ведь закон нашей жизни — борьба нового со старым, и, куда ни обрати взгляд, повсюду увидишь, как люди, утверждающие новые, прогрессивные методы труда, сметают старые или ошибочные, одерживают победу. Художник с той или иной глубиной отображает этот радующий нас процесс общественного развития. Иная развязка драматического узла была бы ложной, неверной.

По мере того как повторяемость данного конфликта стала учащаться в разных вариациях, структурное однообразие уже начало вызывать досаду и удручать. Возникало сомнение: да точно ли неизбежна эта композиция? Почему произведения других, более опытных советских

писателей разнообразны и неповторимы по построению и читать их интересно от первой и до последней страницы?

Вопрос всплывал мимолетно, время от времени — встревожит на минуту и сотрется иными, более неотложными делами.

Как-то мне пришлось прочесть подряд три повести разных авторов. Писатели, по всему видать, были молодые и с производства: материал свой знали «изнутри». Один повествовал о жизни сталеваров, другой — станочников, третий — лесорубов. Действие происходило в наши дни.

Первую повесть я прочла не без интереса. Вторую и третью только перелистала. Все три оказались до удивления одинаковыми: одна и та же сюжетная канва, одна и та же мысль в основе. Морально неустойчивый юноша попадает в здоровый производственный коллектив и после всяких испытаний становится под его воздействием хорошим человеком и примерным рабочим.

Недостаток, замечаемый прежде в рассеянном виде, в отдельных, единичных случаях, здесь по стечению обстоятельств был как будто нарочно сгущен настолько, что его нельзя было не увидеть и отмахнуться от него за недосугом. Разные авторы, разный материал, а повести сделаны, как сапоги по одной колодке. Это уже явление, опасное явление. В нем надо было разобраться.

Может быть, авторы этих повестей бездарны, и потому такое ужасающее однообразие? Нет, авторы эти были способными людьми.

Может быть, причина в том, что тема эта многократно уже разрабатывалась в нашей литературе и незачем писать о роли коллектива в деле воспитания молодежи? Нет, тема эта продолжает нас волновать, и писатели не раз будут к ней возвращаться.

Ошибка молодых литераторов была в том, что они ничего нового не внесли в развитие главной мысли, не от-

ступили ни на йоту от обычной трактовки этой темы. Они взяли материал как иллюстрацию к общему готовому тезису.

Возможно, авторы эти считали, что так и надо писать; может быть, они даже прилагали усилия к тому, чтобы их произведение походило на какой-либо литературный образец.

Не всякий автор, пришедший с производства и неискушенный в вопросах литературы, знает, что иллюстративность — это не путь искусства.

У подлинного художника мысль рождается при теснейшем соприкосновении с жизнью. Глядя на предмет со своей, особенной стороны, он открывает в нем новые грани и глубины.

Когда появилась в печати первая повесть Ф. Решетникова—«Подлиповцы», она «обратила на себя внимание публики новостью обстановки, своеобразностью языка и оригинальностью идеи, лежавшей в ее основании» (Салтыков-Щедрин).

Повестям, о которых шла речь выше, нельзя было отказать ни в «новости обстановки», ни в своеобразии языка. У авторов не было своего, художнического подхода к теме, к главной мысли. Она их, очевидно, не волновала по-настоящему, если у всех троих стала воплощаться в одну и ту же форму.

Настоящий художник в любое произведение, будь то очерк, пропагандирующий партийное решение, рассказ на злобу дня или повесть о недавних событиях в стране, обязательно внесет свои краски, свое чувство, пробужденное в результате самостоятельного исследования действительности. На уровне простого иллюстрирования общеизвестных положений он не останется.

«Иное дело, когда писатель, пристрастным и зорким взглядом подсмотрев у жизни нечто важное, новое...

честно и смело выступает с партийных позиций с этими своими наблюдениями и своими соображениями и даже выводами — это настоящий помощник партии» (из речи А. Т. Твардовского на XXII съезде партии).

В связи с этим уместно вспомнить слова Л. Толстого: «*В основании истинного произведения искусства должна лежать совершенно новая мысль или новое чувство*, но выражены они должны быть действительно с рабской точностью всех мельчайших жизненных подробностей»*.

Литературная практика непрестанно наталкивает редактора на основные эстетические проблемы. Не зная марксистской истории эстетики, он не может успешно работать. Ведь он оценивает произведения, принимает или отвергает их, опираясь на определенные основания, и он в какой-то мере воспитывает автора, направляет его: вот к чему надо стремиться.

* * *

Четкое осознание «владычествующей» (Достоевский) идеи произведения не означает еще, что в процессе письма автор постоянно будет ею руководствоваться. Бывает, и очень часто, материал уводит писателя в сторону: мелкое, незначительное, а подчас и вовсе ненужное начинает вылезать на первый план, оттесняя и приглушая главное, существенное.

---

* Размышляя над драматургией, Л. Толстой записал в дневнике 1893 года, что сущность всякого искусства состоит в том, чтобы поставить героев «в необходимость решения жизненного, не решенного еще людьми вопроса и заставить их действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решится этот вопрос. Это опыт в лаборатории. Это мне хотелось бы сделать в предстоящей драме» [«И свет во тьме светит»].

Вот большая повесть, посвященная годам первой русской революции. Автор правдиво и очень выразительно показал, как формировалось общественное сознание людей его поколения. В основу повести легли личные впечатления детства и юности.

Во время работы автор порою забывал об основной задаче, им поставленной, и вводил сцены, не имеющие к ней ни прямого, ни косвенного отношения, но дорогие по воспоминаниям. Власть лично пережитого была так сильна, что автор, уже закончив повесть, не видел в ней ничего лишнего и не замечал, где нарушена соразмерность частей.

Под нажимом редактора он кое-что сократил, но с таким видом, как будто ему хотят отрезать руку или ногу.

— Как убедить вас? — сказал редактор.— Как добиться, чтобы вы сами убирали все эти «розовые ноздри»?

— Ноздри? — удивленно спросил автор: он не знал, откуда это выражение.

Корреспондент С. Кондурушкин прислал Короленко для журнала очерк с описанием событий, происходивших в Турции. Короленко был не удовлетворен очерком. «...Мы ждем указания,— писал он автору,— каковы особенности турецкой революции, нам нужны ее характерные черты, линии, идущие от прошлого к будущему. И вот мне вдруг врезалась в память черточка: «мимо меня мелькнула розовая ноздря серого жеребца». Это режет ухо явным нарушением перспективы. К чорту ноздрю,— хочется сказать. Здесь не скачки, а события огромного масштаба. Вам нужно... давать живые картины того, что пробивается, и того, что этому пробивающемуся противостоит».

Этот пример скорее, чем доводы редактора, убедил автора. Он нашел ориентир и в дальнейшем уже без сожаления выбрасывал ненужное и сжимал второстепенное.

— К черту ноздрю,— смеясь, говорил он, убирая из повести страницу за страницей.

Пушкин, знавший цену каждой поэтической находке, исключил, как известно, немало прекрасных строф из «Евгения Онегина». Сжимал и другие произведения.

В «Барышне-крестьянке» был первоначально такой эпизод:

«Настя сняла мерку с Лизиной ноги и сбегала в поле к Трофиму-пастуху.

— Дедушка,— сказала она ему,— можешь ли ты сплести мне пару лаптей по этой мерке?

— Изволь,— отвечал старик,— сплету тебе так, что любо, дорого... да кому ж, матушка, понадобились детские лапти?

— Не твое дело, — отвечала Настя,— не замешкай только работою.

Пастух обещал принести их к завтрашнему утру, и Настя побежала прочь, распевая свою любимую песню.

Капитанская дочь,
Не ходи гулять в полночь».

Эта картинка уводила действие от главной линии. Пушкин свел ее к двум информационным строчкам: «...она сняла мерку с Лизиной ноги, сбегала в поле к Трофиму-пастуху и заказала ему пару лаптей по той мерке».

В очерке, рассказе, небольшой повести легко заметить несоразмерность частей. Труднее увидеть нарушение пропорций в большой вещи.

Когда Достоевский работал над повестью «Подросток», он сделал себе характерное напоминание: «Сжатее, как можно сжатее (учиться у Пушкина)». И, признавая, что в его романах «Идиот» и «Бесы» малозначительные происшествия «тянулись через долгое пространство в действии

и сценах», предостерегает себя от этого: «...как второстепенные эпизоды они не стоили такого капитального внимания читателя, и даже напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием. Стараться избегать и второстепенностям отводить место незначительное... а действие совокупить около героя».

Л. Толстой, умевший видеть целое даже при самых грандиозных сооружениях, убрал из «Войны и мира» столько сцен, эпизодов, картин, что они вместе с его черновиками составили в итоге том чуть ли не в семьдесят печатных листов, причем многие из них имеют неоспоримую художественную ценность.

Как найти верное соотношение частей, не дать возможности второстепенному выплывать вперед и разрастаться до размера главного мотива?

Художник-живописец одним взглядом охватывает свое полотно. Отойдя от картины, он сразу видит, правильно ли расположены его фигуры, уравновешены ли все элементы композиции, образуют ли они одно гармоническое целое, выражают ли главную идею. Автору же большого литературного произведения нелегко обнять его целиком.

Тургенев применял один прием, чтобы верно нащупать главные узлы произведения и найти соразмерность частей. Он излагал его содержание «на двух-трех страницах коротко и просто, ну, как для детей пишут». После этого уже начинал писать.

4

За долгие годы работы в Свердловском областном издательстве, а затем в Перми, в отделении Союза писателей, я не помню ни одного случая, чтобы хоть какое-то

крупное художественное произведение было сразу принято в печать. Рукопись обычно возвращается автору для перестройки или серьезной доработки. Это явление стало настолько привычным, что теперь уже никто не удивляется, если первоначальная постройка произведения идет на полный или частичный слом. Подобную практику принимают как неизбежность и редакторы и сами авторы. Но так ли это неизбежно?

Думаю, что нет. Основная причина композиционных ошибок в том, что авторы мало времени тратят на предварительную работу, на обдумывание и разработку плана будущей своей книги.

Некоторые начинающие романисты боятся внести какое-либо рациональное начало в свою работу. Им кажется, что план оледенит, сдержит полет их вдохновения, на волю которого они хотели бы отдаться полностью, приглушив в себе голос мыслителя и критика. Для утверждения своей позиции они ссылаются на Горького или на А. Н. Толстого, которые обходились без детально разработанных планов. Горький составлял план в общих чертах и не заносил его на бумагу. Для А. Н. Толстого план был лишь «руководящей идеей», «волевым желанием».

Но значит ли это, что такие большие мастера не обдумывали всесторонне и глубоко будущее произведение? Не надо забывать и того, что Горький и А. Н. Толстой в течение многих лет оттачивали мастерство на рассказах.

«Нетерпеливость нужно сдерживать,— писал А. Н. Толстой.— Но не всегда это удается. Иной раз (особенно в прежние года) понадеешься на «диктовку»,— когда сам не знаешь, почему приходят образы и мысли...— и, увлеченный чем-то мелькнувшим, кидаешься писать... Рассказ написан, как будто бы вышло здорово... Но я утверждаю, что будь тут предварительная подготовка, то есть: обдумать и так и этак, собрать материал книжный

или устный да посоветоваться с «критиком»: а может быть, все это бросить и начать совсем по-другому,— получилось бы во сто раз здоровее. Торопливость — вредная штука. Сколько напрасно выплеснуто страсти на бумажные листы. Мелькнула книжка, нашумела и кануна в безвременье,— лишь оттого, что в ней все торопливо, не продумано, не сработано. А холодный Мериме сияет, не тускнея».

Как поступает молодой, не искушенный в литературном деле человек, задумавший написать большую вещь? Если у него есть интересный материал и сюжет, то он уже считает, что можно браться за перо. О будущих своих героях он меньше всего размышляет. Ему кажется вполне достаточным живо представлять собой тех конкретных лиц, которых он избрал как «модели» для изображения. «Под пером разовьется»,— надеется он и, не долго думая, начинает «творить».

Что получается при таком поспешном подходе?

На заседании редакционного совета издательства обсуждалась большая повесть в трех частях о колхозе военных лет. За столом сидели литературоведы, критики, писатели — целый сонм знатоков и ценителей. Редсовет был созван потому, что редактор, считая, что повесть должна подвергнуться кардинальной перестройке, не знал, в каком направлении ее следует проводить.

Вопрос был действительно сложный. Отдельные части повести автор писал в разное время, с большими перерывами (они печатались в альманахе). К тому же, и это самое главное, у автора не было сделано предварительного плана ни к одной части, ни в целом ко всей книге.

Набрав некоторый запас жизненного материала, он сразу взялся за перо, положившись на свою интуицию. Он не отобрал заранее действующих лиц и не обдумал их роль в развитии событий. Фигуры, все новые и новые,

входили в повесть с каждой следующей главкой. А так как главок в повести было много, то к концу героев скопилось столько, что сам автор стал путать их имена и фамилии. Персонажи входили и уходили, как пассажиры на вокзале. Встретились на момент, бросили две-три реплики и разошлись, чтоб никогда больше не встретиться. Нечего и говорить, что ни одно лицо не было проявлено достаточно. Что-то живое обозначится на миг в ком-либо, иные сценки тронут верностью жизни, но все это вскользь, мимоходом.

Естественно, что обсуждение повести, очень хаотичной по построению, прошло крайне сумбурно и в конечном счете бесплодно.

Весь редсовет, без исключения, согласился с тем, что повесть интересна по замыслу и материалу, но... За этим «но» последовали самые различные предложения.

— Всех ребятишек надо, по-моему, убрать совсем. К чему они? — сказал один из членов редсовета.

— Нет,— возразил другой,— детишек надо оставить, а вот слепого фронтовика следует, пожалуй, удалить. Он не играет никакой роли в развитии сюжета.

— Что вы, что вы! — запротестовал третий.— Эта фигура — типичное явление для тех лет, и она выразительно подана. А вот бригадир овощеводов — лишнее лицо.

Разговор, который я здесь излагаю в огрубленном виде, и дальше продолжался в том же духе. Автор молчал. Спросили его: что он думает, с чем согласен.

— Я ничего не знаю, сбит с толку, хоть «караул» кричи. Если всех послушать, то у меня в итоге будет не книга, а пшик.

Автор был прав по-своему: невозможно переделывать произведение, если указания так противоречивы и неосновательны. Но разноречия в суждениях были вызваны самой вещью.

Этот случай кажется на первый взгляд почти анекдотическим. Однако он характерен для ряда авторов, берущихся за большие полотна — повести, романы — без предварительной разработки и планировки.

Когда редактор вглядывается в структуру произведения, он подобен механику, выверяющему сложный механизм, прочность всех его звеньев и взаимосвязи их.

Перед ним повесть. После первого же чтения он обнаруживает ее композиционную неслаженность. Эпизоды без всякого ущерба для смысла можно передвигать и взад и вперед. Количество их можно увеличивать и сокращать.

— Возьмем эту главку,— говорит он автору.— У нее нет органической скрепы ни с предшествующими главами, ни с последующими. Ее можно спокойно изъять. Она существует сама по себе. Вы нанизали эпизоды на простую хронологическую нитку. А у вас ведь не хроника и не мемуары.

Говоря так, редактор чувствует, что ему надо опереться на какое-то незыблемое положение искусства. Он приводит слова Л. Н. Толстого:

«В настоящем художественном произведении: стихотворении, драме, картине, песне, симфонии, нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не нарушая значения всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое».

Автор согласен. Но что следует из этого? Ему надо садиться за стол и, критически пересмотрев все элементы своего рыхлого, рассыпающегося сочинения, начать его перестраивать.

Новая компоновка событий в произведении, их передвижка влечет за собой уйму внутренних, больших и малых, изменений. В результате этой операции летят в корзину страницы, над написанием которых автор корпел не один день. У него одно утешение: он приобретает опыт. Но какой дорогой ценой!

Бывает ли так в строительном деле? Случается, но редко. Перед тем как возвести здание, строитель обязательно составит общий его проект и подготовит рабочие чертежи к отдельным деталям. Не так ли надо поступать и писателю, задумавшему крупную вещь?

Составить чертеж книги — не значит сковать творческое воображение заранее заданной схемой. В процессе письма автор волен внести любые изменения в намеченный план, что и бывает довольно часто. План — лишь ориентир для предстоящей работы.

Ценно признание крупнейшего советского писателя Л. Леонова: «Я по возможности продумываю план книги во всех кусках. Иногда я делаю графическое изображение повествования. Важно посмотреть, какие балки соединяют сооружение. Каждая балка должна упрочнять его конструкцию».

Для начинающего романиста не бесполезно знать различные формы выражения окончательных рабочих планов, которые составляли классики.

Вот рабочий план нескольких глав Преступления и наказания», где точно намечен порядок«эпизодов (сюжетная канва):

«1) Дыра под подоконником.

Ходил закладывать часы и высматривать. Рассуждения.

(Чтоб читателю дано было знать, что он не для закладу ходил и что тут неспроста).

2) Встреча в распивочной с Мармеладовым.

3) Дома: отношение к хозяйке. Письмо от матери. О женихе.— Нет, они не должны страдать. Рассуждения скептические. На Сенной Лизавета.

4) Перед приготовлением. Воспоминания, рассуждения. Убийство.

5) В полиции. Под камень. На бульваре 20 коп. Возвратил перевод.

6) Болезнь. Письмо матери, деньги.

7) Бежал. Трактир. Странное высокомерие. Ссора с рабочими. Смерть Мармеладова».

Такие образцы чрезвычайно серьезного отношения мастеров к планировке произведения, бесспорно, должны стоять в памяти начинающего прозаика. И если он в соответствии со своими художественными взглядами и склонностями проведет на первых порах хотя бы небольшую предварительную работу, то сам убедится, как неожиданно выиграет вещь.

Обдумывание будущего произведения, его главной темы, круга действующих лиц, взаимоотношений и поступков — первый, незримый фазис творческой работы писателя, закрепляемый в планах, наметках, психологических характеристиках, предположениях.

Так обычно зарождается крупное художественное произведение.

5

Как-то, знакомясь с рукописью романа одного начинающего автора, редактор задумался: почему так скучно читать? Материал взят из жизни и подан довольно живо, а читать не хочется. В чем дело?

Чувствуя, что причина неудачи романа в его построении, он обратился к опыту классиков. У Гоголя нашел то, что искал.

Гоголь считал, что в романе, как и в пьесе, первостепенное значение имеет «*строго и умно обдуманная завязка*». Почему? Она вводит основное противоречие (конфликт), которое определяет весь дальнейший ход событий.

Роман был построен как цепь полуочерков, полурассказов, объединенных между собой местом действия и временем. Автор сознательно избрал такое построение. Узел противоречий между героями был взят до того маленький, что он разрешался через две-три главы, и автор вынужден был завязывать новый, столь же незначительный.

За одним маленьким происшествием следовало другое маленькое происшествие. В каждом эпизоде действовала особая группа персонажей. Роман распадался на ряд обособленных кусков.

Из того строительного материала, каким располагал автор, можно было бы возвести чуть не высотное здание. У него же вышел десяток кособоких хибарок, населенных случайными людьми.

«Строго и умно обдуманная завязка» — что разумел под этим Гоголь? «...Комедия должна вязаться, — писал он,— сама собой, всей своей массою, в один большой, общий узел. *Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два,— коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих.* Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело».

Гоголь здесь говорит о пьесе. Но это положение, мне кажется, может быть с пользой отнесено и к прозе.

Сколько неудач терпят авторы крупных сюжетных вещей только потому, что, перед тем как приняться за работу, они не обдумали должным образом завязку и экспозицию.

Редактор изложил автору романа свое мнение и привел слова Гоголя в доказательство. Но тот с ним не согласился. Он сказал, что не хочет и не может искусственно вязать всех своих героев в один узел — материал не позволяет.

Романист был прав в том, что нельзя строить исходя из ранее заданной схемы, как бы она ни была хороша. Построение подсказывается материалом и той задачей, которую ставишь перед собой. Единых для всех рецептов нет в творческом деле.

Но каждый из пишущих должен знать разные, уже существующие способы решения. Без освоения опыта прошлого можно ли вести плодотворные поиски новых форм?

Романист, видя, что та компоновка событий, какую он избрал, не дает ему возможности создать одно целое и, что тоже существенно, не возбудит у читателя интереса к книге, должен был в самом начале откинуть эту форму построения и поискать новую.

Большинство из нас, пишущих, при разработке сюжета мало размышляет над тем, чтобы повествование увлекало читателя, было занимательным. Надеемся на новизну материала, на актуальность темы. Что следует потом, нужно ли говорить. Много книг недвижно покоится на библиотечных полках.

Некоторые прозаики, из тех главным образом, кто тяготеет к спокойному бытописанию, считают, что требование занимательности к ним не относится. Их внимание направлено не на событийную сторону, а на раскрытие характера в простом, естественном движении жизни. Им не нужна запутанная интрига с тайнами, убийствами и разными неожиданностями, которая так влечет к себе авторов приключенческой и детективной литературы.

В стремлении к занимательности им видится что-то легковесное и чуждое русской классической традиции.

Этот взгляд, за которым нередко прячется леность мысли, нетрудно опровергнуть.

«Талантливо составить — значит занимательно составить, потому что самая лучшая книга, какова бы она ни была и о чем бы ни трактовала,— занимательная»,— писал Достоевский. Он, как известно, постоянно стремился к тому, чтобы увлечь читателя. Неожиданное развитие действия с острыми драматическими положениями и «эффектным» концом — характерная особенность почти всех романов Достоевского. Исследователи, изучая его планы и рукописи, отмечают заботу о занимательности на каждом этапе его литературного труда. Разрабатывая образ Ставрогина, героя романа «Бесы», Достоевский пишет для себя: «Не делать, как другие романисты, т. е. с самого начала затрубить о нем, что вот это человек необычайный. Напротив, скрывать его и открывать лишь постепенно сильными художественными чертами». Не менее примечательна другая его запись о Мышкине: «Не вести ли лицо Князя по всему роману загадочно, изредка определяя подробностями (фантастичнее и вопросительнее, возбуждая любопытство), и вдруг разъяснить лицо его в конце...»

Куприн, в произведениях которого уж никак нельзя усмотреть тяги к запутанной «детективной» интриге, горячо советовал начинающему автору:

«Никогда не выкладывай в рассказе твоих намерений в самом начале. Представь дело так, чтобы читатель ни за что не догадался, как распутывается событие. Запутывай и запутывай, забирай читателя в руки: что, мол, попался? и с тобой будет то же. Не давай ему отдохнуть ни на минуту. Пиши так, чтобы он не видел выхода; а начнешь выводить из лабиринта, делай это добросовестно,

правдиво, убедительно. Хочешь оставить в тупике, разрисуй тупик вовсю, чтобы горло сжалось...»

Нет, ни один из наших мастеров слова, создателей сложных психологических образов, не игнорировал занимательность, не считал это требование для себя необязательным. Разрабатывая сюжетную канву — поле действия своих героев, — они стремились так расположить события, чтобы интерес к развитию действия не ослабевал у читателя до конца.

6

Инвалид войны принес в редакцию объемистую рукопись.

— Вот действующие лица,— сказал он и показал длиннейший, аккуратно пронумерованный список. Пятьдесят семь лиц!

— И все они действуют?

— А как же,— ответил автор.

На поверку, конечно, оказалось другое. Большинство персонажей бездействовало.

Молодой прозаик нередко забывает или не знает, что главным предметом его заботы должен быть художественный образ, а потому не затрудняет себя отбором персонажей. Поразительно, с какой бездумной легкостью вводит он в свое повествование одну фигуру за другой. С той же беззаботностью он и оставляет их по пути. Беспризорные, безликие эти фигуры обычно невозможно запомнить, и рецензент, зная заранее, что́ его ожидает, уже с первых страниц начинает выписывать фамилии персонажей на особый листок, чтобы хоть как-то ориентироваться в этой толпе литературных призраков.

Поток подобных произведений не спадает. Люди самых различных специальностей и подготовки совершают одни

и те же ошибки, делают одни и те же просчеты. Так было с самотеком и тридцать и двадцать лет назад, то же самое наблюдается сейчас.

О художественном характере, его связи с жизнью, созревании образа написано очень много — в общих обзорах литературы и отдельных монографиях, раскрывающих историю создания того или другого типа в известных классических произведениях. Нельзя сказать, что начинающие прозаики не осведомлены в этих вопросах. Одни изучали их в средней или высшей школе, другие осваивали самостоятельно. Автору не надо говорить, что главный предмет творческих устремлений писателя — это человек, его дела, мысли, чувства, что, чем шире наблюдения художника над избранной им социальной средой, тем вернее и ярче он может создать образ героя. Эти общие истины известны почти каждому литератору.

Знание это не оберегает, однако, авторов от серьезных ошибок. И здесь начинающий прозаик, пожалуй, больше всего обнаруживает превратных представлений, которые губительно сказываются на его практике.

Однажды при разборе рукописи романа автору заметили, что такой-то его персонаж по языку и манере поведения очень похож на героя из другого, незадолго перед тем вышедшего романа местного писателя.

— А разве обязательно надо писать новые характеры?— удивленно спросил кто-то из начинающих.

И когда ему напомнили о том, что мастера прошлого постоянно искали новые характеры, еще не тронутые никем или недостаточно освещенные, он воскликнул:

— Ну, это для нас задача слишком трудная!..

Верно! Задача эта очень трудная, но о ней нельзя не помнить, если хочешь внести что-то свое, новое в литературу.

Чехов когда-то писал своему брату: «Но ради аллаха! Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту?» (4 января 1886 г.). И позднее ему же: «Отставные капитаны с красными носами, пьющие репортеры, голодающие писатели, чахоточные жены-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни — все это было уж описано и должно быть объезжаемо, как яма» (9 мая 1889 г.).

Нечто подобное хочется сказать молодому писателю, склонному в первое время к подражанию и шаблону. Директор предприятия с отсталыми взглядами, консерватизм которого разоблачает или главный инженер, или рядовой новатор, или жена; хирург, делающий операцию с опасностью для своей жизни; муж, бросающий свою жену и детей и в конце осознающий свою ошибку; юноша-белоручка, встающий на верный путь после ряда ошибок и проступков; зажимщик критики редактор газеты и молодой журналист, смело ломающий установленные в редакции порядки; старый дед, выступающий то в роли мудрого наставника жизни, то в роли скрытого вредителя, угрюмого отщепенца; догматик секретарь райкома — все эти фигуры нам уже известны по многочисленным книгам. Зачем же их повторять!

Перепевы известного, а также худосочное мелкотемье наблюдаются чаще всего в произведениях тех молодых литераторов, которые переходят на профессиональное положение без достаточного запаса жизненных впечатлений и без навыков к систематическому литературному труду. Они быстро отрываются от жизни. Их опыт переживаний крайне мал и однотонен. Он складывается из одних и тех же повторяющихся впечатлений очень неширокого жизненного охвата. Литературные разговоры в отделении

Союза писателей, в издательстве или в редакциях газет; кратковременные поездки в недальний район для помощи литкружку; выезд на совещания или семинары обязательно в купированном вагоне и с обязательным житьем в отдельном номере лучшей гостиницы; эпизодическое, от случая к случаю, сидение за письменным столом, прерываемое кружкой пива; парадные выходы к читателю с одной и той же книжечкой в руках. Барский, обломовский образ жизни — без активного вторжения в жизнь, без напряженного и регулярного труда, без горячих молодых порывов, исканий и беспокойства. При таком времяпрепровождении захиреет даже крупный талант, а малый — быстро засохнет на корню. Где же и как увидит автор новые характеры современности, уловит новые жизненные конфликты, схватит новые ситуации, которые непрерывно рождает наша богатая действительность? Человеку такого склада остается лишь перепевать старое, или углубляться в мелочи своего быта, или черпать материал из книг и газет. Незавидная доля! К счастью, так живет небольшая группа молодых литераторов*.

Бывает так, что удались автору две-три фигуры в первом его произведении, и он начинает вводить их в следующие свои вещи под другими фамилиями и не видит в том большой беды. Ну и что же! Было бы лицо живым!

Мы редко вспоминаем слова Белинского: «*В истинно художественном произведении все образы новы, оригинальны, ни один не повторяет другого, но каждый*

* Куприн в свое время дал великолепный наказ молодому писателю: «Ты — репортер жизни. Иди в похоронное бюро, поступи факельщиком, переживи с рыбаками шторм на оторвавшейся льдине, суйся решительно всюду, броди, побывай рыбой, женщиной, роди, если можешь, влезь в самую гущу жизни. Забудь на время себя. Брось квартиру, если она у тебя хороша, все брось на любимое писательское дело...»

живет своею особною жизнию. Как бы ни были многочисленны и разнообразны творения художника — он ни в одном из них и ни одною чертою не повторит себя».

Наивно подходят авторы к изображению положительного героя. Эту роль они чаще всего отдают парторгу или секретарю обкома. Как правило, это лицо наделяется всеми возможными человеческими добродетелями: принципиальностью, честностью, умом, глубокой привязанностью к семейному очагу, отвращением к выпивке и грубому слову. У положительного персонажа умные прищуренные глаза, большой лоб, теплая улыбка. В волосах, черных по преимуществу, серебрится проседь, на лице иногда шрам — знак боевой биографии. К нему, как к высшему арбитру, обращаются персонажи в затруднительные моменты, и он обязательно находит верное решение.

Среди литераторов иногда возникает спор — можно ли положительное лицо наделить каким-либо недостатком, чтобы хоть как-то его оживить? Спор этот, будучи бесплодным, как правило, кончается ничем.

Старые мастера в свое время серьезно размышляли над этим вопросом — как рисовать положительное лицо.

В 1896 году после прочтения какой-то драмы С. Семенова Л. Н. Толстой ему написал: «Главное — нехорошо главное лицо. Оно не живое, а прописная ходячая проповедь... *Каждое лицо должно иметь тени, чтобы быть живым*, а этого у вас нет». Спустя четыре года Толстой записал в свой дневник: «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов [в повести «В овраге»]. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель.

В первый раз ясно понял ту силу, которую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Хаджи-Мурате и Марье Дмитриевне».

Некоторые начинающие не ищут героя типичного для той среды, которую они берутся изобразить, а довольствуются единичной «моделью», иногда совсем не характерной.

В течение нескольких лет мне пришлось сталкиваться с двумя молодыми прозаиками, начавшими печататься в одно время. Я не спрашивала их, как они работают над созданием образов своих героев. В этом не было необходимости: лучшее свидетельство — их произведения. Там все видно.

В первых романах и рассказах этих литераторов явственно обозначились разные подходы к созданию художественного образа. Один шел от конкретной «модели» и точно описывал все ее черты. Другой — конструировал образ героя чисто умозрительным путем, не имея в виду какое-либо определенное лицо.

Не надо большой проницательности, чтобы уловить в произведении копиистский подход к «модели», единичность авторского наблюдения. Можно совершенно не знать в жизни тех лиц, которых изобразил автор, и все-таки с уверенностью утверждать, что такие-то персонажи суть простые фотографии. В данном случае автор писал портреты своих родных и знакомых. Многие из них были неплохо нарисованы, но знакомство с ними неизменно порождало недоумение и неудовлетворенность. Зачем введены эти случайные лица, без отбора и глубокого внутреннего осмысления? К чему они? Людей на земле миллионы, так неужели же любого, кто ни попадется на глаза, тащить в книгу?

Этот прозаик, способный, ищущий человек, полагал в первую пору своего ученичества, что копиистский подход к «модели» более современен, чем подход писателей прошлого, стремившихся к тому, чтобы «сквозь игру случайности добиваться до типов» (Тургенев). Молодой автор видел также, что его персонажи получались более живыми, индивидуализированными, чем персонажи его товарища, не хотевшего обращаться к изображению реально существующих лиц. Тому действительно не удавалось создать ни одного живого образа. Его персонажи напоминали заводных манекенов. Герои действовали в том сюжетном русле, который был задан автором, говорили лишь то, что он им подсказывал. По своей воле они не дышали и не двигались.

Первый прозаик имел несомненное преимущество перед вторым. Его произведения были более интересны. И он быстрее, чем его товарищ, преодолел «болезнь роста». Но его творческое созревание было бы более интенсивным, если бы кто-то, редактор или опытный писатель, сказал бы ему в самом начале его пути:

— Хорошо, что вы обращаетесь к живой конкретной «модели». Так делали и старые мастера. Стендаль, например, прямо советовал: «Когда вы изображаете мужчину, женщину, местность, всегда думайте о ком-нибудь или о чем-нибудь реальном». В наше время английский писатель С. Моэм, опираясь на авторитет Тургенева, рекомендует делать так же: «Как сказал Тургенев, только если имеешь в виду определенного человека, можно придать своему творению и живость и свежесть». Вы верно взяли направление. Но это лишь начало творческой работы над созданием образа. Самое главное — впереди.

Дальнейшая беседа с автором может быть очень краткой. Излишне повторять ему содержание общеизвестных статей и книг о создании классиками типов и характеров.

Более убеждают личные признания великих художников. Например: «Да, я часто пишу с натуры,— говорил Л. Толстой.— Прежде даже фамилии героев писал в черновых работах настоящие, чтобы яснее представлять себе то лицо, с которого я писал. И переменял фамилии, уже заканчивая отделку рассказа. Но я думаю так, что если писать прямо с натуры одного какого-нибудь человека, то это выйдет совсем не типично,— получится нечто единичное, исключительное и неинтересное. А нужно именно взять у кого-нибудь его главные, характерные черты и дополнить характерными чертами других людей, которых наблюдал. Тогда типично. *Нужно наблюдать много однородных людей, чтобы создать один определенный тип*».

Когда княгиня Волконская спросила, кто служил прототипом образа Андрея Болконского, Толстой ответил: «Андрей Болконский никто, как и всякое лицо романиста, а не писателей личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить».

Аналогичные свидетельства о создании художественного образа оставили нам Тургенев, Гончаров, Достоевский, Горький, Серафимович и другие писатели.

Мне кажется, что только случайным выбором персонажей и копиистским подходом к натуре можно объяснить великое изобилие серых, неинтересных фигур, действующих в ряде современных произведений. Душевно ограниченные, мелочные, раздражительные люди, неспособные ни к высоким чувствам, ни к свершению больших дел, выдаются за типичных представителей нашей эпохи. Читаешь и думаешь: «С кого они портреты пишут?» Где истинный герой современности — умный, волевой, смелый, одухотворенный великими идеями коммунизма?

Сто лет назад Салтыков-Щедрин писал, что в каждом звуке романа «Дворянское гнездо» разлита светлая поэ-

зия. «Да и что можно сказать о всех вообще произведениях Тургенева? То ли, что после прочтения их легко дышится, легко верится, тепло чувствуется? Что ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе поднимается, что мысленно благословляешь и любишь автора?» Бросив общий взгляд на произведения других писателей, в частности Писемского, он говорит далее: «От художников наших пахнет ябедой и семинарией; все у них плотяно и толсто выходит, никак не могут форму покорить. После Тургенева против этих художников некоторое остервенение чувствуешь».

Когда читаешь произведения литераторов, склонных к эмпирическому изображению действительности, приходят на ум эти сердитые слова великого сатирика: «...все у них плотяно и толсто выходит, никак не могут форму покорить».

7

Опыт классиков? Некоторые новички думают так: «Учиться у мастеров прошлого, конечно, надо, но уж это очень далеко от нас. Сейчас надо что-то другое, новое. Начнешь изучать классиков — пожалуй, потеряешь свое творческое лицо».

Начинающие порой рассматривают призыв к учебе у классиков как некое тайное посягательство на их самостоятельность, тогда как их призывают не к подражанию, а к изучению художественного опыта великих мастеров, к критическому освоению приемов их работы, технических достижений*.

---

* Немецкий поэт Иоганес Р. Бехер писал в своей книге «Власть поэзии»: «Лишь зная правила, можно позволить себе сделать исключение из правил или создать новые правила. Нужно овладеть техникой, чтобы уметь свободно обращаться с материалом и в момент

При обсуждении романа молодого талантливого писателя обнаружилось, что больше половины его героев были с одинаковым прошлым: отбывали тюремное наказание за уголовные преступления. Когда автору указали на это, он сам был удивлен: «Как же так? Непонятно. Не хотел я этого».

Вышло так, конечно, потому, что автор перед написанием романа не разработал биографии своих героев, не продумал тщательно жизненный путь каждого из них.

Широко известны слова Тургенева: «...я набрасываю обыкновенно подробную биографию каждого действующего лица и даже ближайших предков главных лиц».

Вначале молодой романист проходит мимо этих слов. Ему кажется, что можно обойтись и без этой хлопотливой работы. «Времени было много у Ивана Сергеевича, вот он и составлял эти самые биографии. А у меня времени в обрез. Мне свою автобиографию для Литфонда некогда сочинить».

Потерпев неудачу — одну, другую, молодой романист приходит в конце концов к осознанию простой истины: нельзя строить здание, не разработав его проект и не подготовив предварительно рабочих чертежей. Его начинает уже занимать вопрос: а как же составлять эти самые биографии и характеристики, на что обращать внимание и вообще у кого можно поучиться приемам предварительной планировки произведения?

Наши исследователи достаточно полно раскрыли творческую историю многих произведений русской и зарубеж-

---

«творческого экстаза» не споткнуться о технические препятствия. Формой необходимо овладеть настолько, чтобы уметь ею пользоваться даже во сне. Причем следует помнить (во избежание ошибки), что техника не есть чистая техника и так же трудно отделима от содержания, как явление от сущности, она есть проявление сущности».

ной классики. Лаборатория писателя перестала быть тайной. Писатели щедро делятся своим опытом на страницах литературных газет и журналов. Есть и сводные издания, например трехтомный сборник «Русские писатели о литературном труде». К сожалению, нет у нас пока обобщающего труда о рабочих приемах, которые применялись различными мастерами при разработке художественного образа. Но и простое ознакомление с проектами биографий героев наиболее известных произведений поучительно само по себе.

Вот «формулярный список» Нежданова, разработанный Тургеневым перед написанием романа «Новь»:

«Нежданов, Алексей Дмитриевич, р. 1843, 25.

Побочный сын некоего генерал-адъютанта кн. Голицына и гувернантки его детей, умершей от родов.—Наружность Отто, только рыжий. Удивительно белая кожа, руки и ноги самые аристократические.—Ужасно нервен, впечатлителен, самолюбив. Воспитывался в пансионе у одного швейцарца, потом поступил в Университет по воле отца, ненавидящего нигилистов, по историко-филолог. факультету. Вышел кандидатом. Отец ему дал 6000 р. сер.; братья его флигель-адъютанты его не признают, но выдают ему 900 р. в год.— Горд, склонен к задумчивости и озлоблению, трудолюбив. Темперамент уединенно-революционный, но не демократический. Для этого он слишком нежен и изящен. — Досадует на себя за это, горько чувствует свое одиночество, не может простить отцу, что он пустил его по «эстетике».— Поклонник Добролюбова. (Взять несколько от Писарева).— Скрытен и гадлив, но заставляет себя быть циником на словах.— В спорах раздражается немедленно. С Паклиным познакомился в кухмистерской, не любил его за его ум.— Целомудрен и страстен (по женской части) — стыдится этого. Натура трагическая — и

трагическая судьба.— Тип приятный, несколько женский».

«Формулярный список» Нежданова не может не поражать каждого тщательностью разработки. В его биографии четко вскрыты социальные и материальные условия, породившие этот характер, его окружение, и намечена в обобщенном виде его окончательная судьба.

К подсобным средствам такого же рода прибегал и Достоевский. Он, как известно, не приступал к написанию романа, не разработав предварительно образ главного героя, не составив его психологической характеристики.

Он сменил семь планов романа «Идиот», прежде чем нашел центральный образ князя Мышкина, носителя главной идеи. В окончательной «программе» романа Достоевский пишет: «Главная черта в характере князя: забитость, испуганность, приниженность, смирение, полное убеждение про себя, что он Идиот... Взгляды его на мир: он все прощает, видит везде причины, не видит греха непростительного и все извиняет».

Аналогичные в основном приемы предварительной планировки образа наблюдаем и у Л. Толстого. Чтобы всесторонне осветить образы героев «Войны и мира», Толстой разработал для себя особую схему, состоявшую из шести пунктов. На каждого героя он заполнял как бы своеобразную анкету.

Вот проект образа Берга:

«Имущественное. 200 душ у трех братьев. Скуп, расчетлив.

Общественное. Не понимает другого порядка, как настоящий, достойно пролазлив, долг выше всего. Все помнит.

Любовное. Не любит, но жена и в физическом и в общественном смысле нужна.

П о э т и ч е с к о е. Никакого, кроме поэзии правильности и порядка.

У м с т в е н н о е. Логично очень умен, образован в том, что нужно для успеха. Математика, фортификация.

С е м е й с т в е н н о е. Мать и сестра, которых он содержит, и брат, от которого он отрекся».

Проект образа героя может быть закреплен и в более сжатом виде. Пример—известная всем запись Чехова, относящаяся к образу Беликова:

«Человек в футляре, в калошах, зонт в чехле, часы в футляре, нож в чехле. Когда лежал в гробу, то, казалось, улыбался: нашел свой идеал».

Доводя художественный образ до полной ясности, русские классики стремились уловить главную черту в характере героя или, как говорил Достоевский, «главную идею его физиономии», ту душевную доминанту, которая в той или иной степени будет всегда проявляться в его поведении, в его манере чувствовать и мыслить*. Иногда писателю удавалось выразить сущность характера героя буквально в двух словах. «Князь — Христос»,— пишет До-

---

* Большой интерес для современного писателя представляют, на мой взгляд, следующие признания великих художников:

Л. Толстой, приступая к изучению материалов о Николае I, писал: «...мне надо совершенно, насколько могу, овладеть ключом к его характеру».

Гоголь, обращаясь к актерам, участвующим в постановке «Ревизора», советовал им «рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове».

Ту же мысль, не менее выразительно, высказал Стендаль: «Я беру лицо, хорошо мне знакомое; я оставляю ему привычки, которые он усвоил себе в искусстве отправляться каждое утро на охоту за счастьем; затем я даю ему больше ума».

стоевский о Мышкине. «Грациозный поэтический бесенок»,— называет Толстой Наташу Ростову.

Каждый из писателей по-разному, как видим, разрабатывает проекты художественных образов, но не трудно заметить и общее между ними — стремление всесторонне осветить, глубоко прочувствовать избранное ими лицо, причем в тесной связи со средой, его сформировавшей.

Мастера литературы не ограничивались тем, что они продумывали существенные черты характера своего героя. Одновременно с этим они в предварительных планах определяли его судьбу, его роль в развитии действия.

Найдя образ князя Мышкина, Достоевский записывает для себя: «Чтоб очаровательнее выставить характер Идиота (симпатичнее), надо ему и поле действия выдумать».

8

Кто-то из писателей, кажется Вересаев, говорил о себе, что каждая литературная неудача убыстряла ход его творческого развития. Многие из областных писателей старшего поколения могли бы сказать о себе то же самое. Из своих ошибок и поражений мы извлекали уроки на будущее, неудача приводила нас к уяснению какой-либо основы писательского дела. К сожалению, при отсутствии квалифицированной критики мы обнаруживали свои художественные просчеты иногда с большим запозданием.

Характерен в этом отношении случай с одним, теперь уже старым, областным писателем. Лет пятнадцать назад он издал первую свою повесть. После долгого перерыва он как-то взял ее в руки и расстроился. Материал, как и прежде, его удовлетворял: выхвачен из жизни. Но форма! Неточности, длинноты, косноязычие.

Он начал проверять судьбы своих героев и обнаружил, что из пятнадцати фигур треть была введена просто так, без всякой внутренней необходимости. Он ужаснулся: «Какой же я был простак и невежда в писательском деле! Выходит, я не знал в то время, что каждый герой должен иметь какую-то, хотя бы малую, «рабочую нагрузку», как-то, прямо или косвенно, влиять на ход дела и что если у персонажа нет определенной роли в общем образном сцеплении сцен и картин, то его и незачем вводить в повествование».

Принцип, которым руководствуются многие писатели при отборе героев и их группировке, он открыл не так уж давно. И ему было обидно, что никто раньше не поведал ему этот секрет мастерства...

Но секрет ли это? Его знали еще писатели древнего мира. Он отчетливо выражен в нашей классической литературе. Наконец, он формулировался не раз то как абсолютное требование, то как совет в критических статьях и различных высказываниях писателей.

Особенно четко и лаконично его выразил Гоголь. «Все лица, долженствующие действовать,— писал он,— или, лучше, между которыми должно завязаться дело, должны быть взяты заранее автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений. *Всякий приход лица, вначале, по-видимому, незначительный, уже возвещает об его участии потом.* Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя. Здесь, как в драме, допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц; всякие же дальние между ними отношения, или же встречи такого рода, без которых можно бы обойтись, есть порок в романе, делает его растянутым и скучным. Оно летит, как драма, соединенным живым интересом

самых лиц, главного происшествия, в которое запутались действующие лица и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развивать и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлеченье. Потому всякое лицо требует окончательного поприща».

Читая эти строки, писатель понимал, конечно, что этот композиционный принцип не является непреложным законом искусства. Художник вправе его нарушить и ввести любое количество персонажей, если это вызывается внутренней необходимостью. Но в его повести, как он видел сейчас, присутствовали лица совсем ненужные, и все построение было рыхлым, расплывчатым только потому, что он не владел искусством драматической композиции.

И главный его просчет был в том, что он, разрабатывая сюжет и намечая действующих лиц, не проследил линию каждого персонажа до конца. По неведению пустил их на самотек, не был озабочен судьбой каждого, как советует Гоголь и другие мастера.

Не зная общих, проверенных опытом положений, новички совершают иногда очень грубые композиционные промахи. Один начинающий литератор затратил на повесть чуть не десять лет, с любовью истинного художника отшлифовал каждую фразу, а потом оказалось, что всю ее надо кардинально перестраивать.

Повесть состояла из цепи одинаковых по содержанию и по тональности эпизодов. В разных вариациях повторялся один и тот же мотив. Действие не развивалось. Перед автором не возникал вопрос: каждый ли эпизод подвигает действие вперед? В силу того что главный персонаж неизменно попадал в одну и ту же ситуацию, он открывался перед читателем одной и той же гранью, причем не самой существенной.

Тургенев говорил: «...я стараюсь показать моих мужчин и женщин не только en face, но и en profil, в таких положениях, которые были бы естественными и в то же время имели бы художественную ценность». Уяснив для себя характеры и написав биографии главных лиц, «он задавался вопросом: в чем же выразится деятельность моих героев? И он всегда заставлял их действовать таким образом, чтобы перед читателем вполне обрисовался данный характер».

В чем и как выразится деятельность главного героя, насколько полно проявится сущность его характера? Этого вопроса начинающий автор повести перед собой не ставил, и биографии героя он, конечно, не составлял. Не потому, что не хотел, а потому, что не знал тогда, как помогают эти приемы в предварительной работе над художественным образом.

* * *

Многие тайны мастерства открываются тому, кто умеет всматриваться в произведения больших мастеров профессиональным писательским взглядом. Это умение дается не каждому. Начнешь читать с целью поучиться, с карандашом в руке и через несколько страниц, увлекшись, оставляешь свое намерение. Заражает!

Образцом удивительной экономии в планировке героев может служить «Капитанская дочка» Пушкина — самый короткий роман в мире (около пяти листов всего). Здесь налицо весь секрет построения. Вот он, всматривайся, учись!

В этом романе ни одно, даже третьестепенное, лицо не пропадает бесследно, а еще и еще раз появляется на сцене, чтобы выполнить роль, необходимую для сюжетного развития.

Вот «девка Палашка» — незначительный как будто винтик в общем «механизме» романа. Но косвенно она оказывает немалое воздействие на ход событий.

Поначалу Палаша показана лишь как послушная и безгласная служанка (по приказу комендантши зовет урядника, потом «барина», накрывает стол, относит шпаги в чулан и затем возвращает их владельцам), во время тайного совещания капитан запирает ее на замок.

Как только Марья Ивановна остается круглой сиротой, Палаша начинает умело и энергично действовать. Раскрывается суть ее характера. Она выведывает от урядника Максимыча, что сталось с Гриневым. Марья Ивановна пишет ему о своем ужасном положении, и Палаша берется переправить письмо Гриневу в осажденный Оренбург. Надо полагать, немало усилий приложила она, чтобы уговорить урядника Максимыча отважиться на это опасное для него предприятие.

Но на этом не кончается роль Палаши. Не боясь Пугачева, освободившего Марью Ивановну, она в ту же минуту «очень смело в комнату втерлась... и стала ухаживать за барышнею». Позднее Палаша вместе с ней отправляется к родителям Гринева, а затем в Петербург.

Так же загружены до предела и остальные второстепенные персонажи романа.

Принцип художественной экономии распространяется и на вещи. До конца прослежены судьбы таких вещей, как диплом офицерский, висевший в доме Мироновых, Придворный календарь, пушка, оборонявшая крепость, и др. Это не простые описательные детали, они играют композиционную роль.

В начале повествования отец Гринева читает Придворный календарь, который всегда производил в нем «удивительное волнение желчи». После недолгого чтения старик, бросив календарь, погружается «в задумчивость,

не предвещавшую ничего доброго». В конце романа он опять сидит на диване с Придворным календарем в руках, «но мысли его были далеко, и чтение не производило над ним обыкновенного своего действия». Эта деталь говорит о многом: годы испытаний изменили старика, календарная информация уже более не пробуждает в нем честолюбивого раздражения, он подавлен свалившимся на него несчастьем.

О том, какую «работу» совершает всем памятный заячий тулупчик, говорить не приходится. Для каждого очевидно, как существенна его роль в развитии действия и в раскрытии характеров.

«А как у меня?»— думает молодой прозаик, когда этот принцип художественной экономии доходит до него не как теоретическое положение, а как зримый факт высокого искусства. Автор обращается к своему произведению и видит, что его персонажи «работают», но недостаточно, есть «ружья», но они «не стреляют».

Надо заметить, что тайны художественного мастерства скорее открываются тому, кто подготовлен к их восприятию своей литературной практикой.

9

Работа над произведением протекает, как известно, не всегда ровно. Что-то выходит сразу, а другое, как ни бейся, не получается. Опытный писатель в конце концов находит причину затора и устраняет его.

В другом положении — молодой, без опыта, автор. Он порой сам не может объяснить, почему эта сцена вышла живой, интересной, а вот эта, хотя он и сидел над ней дольше, получилась бестрепетной и бедной. Нет в ней ни рельефа, ни глубины. Хотел второстепенные персонажи отодвинуть на задний план — они вылезли вперед,

и все лица выстроились в одной плоскости. Очень старался, чтобы ясны были между ними отношения, и тоже не вышло: герои действуют, но обособленно — каждое лицо само по себе. И говорят натянуто, принужденно. Рассчитывал нарисовать ярко, так, как стоит в воображении, картину природы и окружающую обстановку, а стал писать — полезли почему-то самые общие слова, попал в плен привычных оборотов. Холодом, скукой веет от сцены. И отчего так — автор не знает. Он надеется, что редактор подскажет, но и тот не знает отчего. Указывает на отдельные языковые огрехи, советует еще раз подумать и переписать сценку, но автор чувствует, что главная причина не в отдельных слабостях, а в неверном подходе к материалу.

Так оно потом зачастую и оказывается. Сцена вышла неудачной потому, что автор начал рисовать ее со стороны, «вообще».

На этот существенный и очень распространенный в работе начинающих литераторов недостаток когда-то обратил особое внимание А. Н. Толстой. Он сказал:

«Основное в работе над романом, без чего совсем нельзя писать,— это точка зрения.

Что это значит?

Это значит, что когда вы пишете о чем-нибудь, или о ком-нибудь, или что-нибудь описываете, вы должны найти исходную точку зрения, не в переносном, а в буквальном смысле слова — *луч зрения*.

От кого это исходит?

От писателя.

Вы пишете то, что видите в данный момент. Вы смотрите с пригорка вниз на расположение города или пейзажа. В центре пейзажа что-то находится — озеро, дом, фабрика, лес. Вы отчетливо все это видите. То, что находится по сторонам,— это более расплывчато, то, что

сзади вас, вы вовсе не видите и не описываете. Между тем у молодых авторов приходится видеть такое: читаешь и думаешь — этого фактически тут не могло быть увидено. Вот это и значит искать непосредственную точку зрения.

А затем, что еще важнее,— это точка зрения персонажей. Скажем, вы описываете Ивана Ивановича. Он идет по улице, но вы знаете, что он в грустном настроении. Так как вы описываете Ивана Ивановича, то вы и улицу описываете глазами Ивана Ивановича, находящегося в грустном настроении, потому что веселых мотивов он на улице не увидит: хотя бы и светило солнце, ему покажется, что туман, мрачность и слякоть.

Вот такая точка зрения, точка зрения персонажа, абсолютно необходимая вещь для писания.

При этом она может перемещаться.

Если вы описываете сцену с двумя людьми, то вы можете смотреть расположение различных предметов то от одного, то от другого, но неминуемо чьими-то глазами вы должны смотреть. Когда вы пишете фразу, вы должны знать и сознавать совершенно ясно, кто это смотрит, чьи это глаза видят, потому что «вообще» писать невозможно. При писании вообще какой-то взгляд и нечто получается. А когда вы определили точку зрения и начинаете смотреть чьими-то глазами, получается четко и выпукло».

Просто и наглядно показал А. Н. Толстой, как претворяется на деле всем известное положение: жить жизнью описываемых лиц.

Те начинающие, с которыми я сталкивалась по работе, этот совет А. Н. Толстого воспринимали как большое откровение. Они тотчас брали его, как говорится, к сведению и руководству. Когда что-то не удавалось в изображаемой сцене, получалась она бледной, натянутой, автор

прежде всего смотрел, есть ли в ней «луч зрения», и обычно обнаруживал «взгляд и нечто».

Небезынтересно вспомнить в связи с этим характерный вопрос одной девушки, которая была на беседе Горького с ударниками-писателями (1931 г.). Она спросила Горького:

«— Я пробую написать рассказ. Герой — парень, окончивший девятилетку и работающий на заводе, чтобы получить стаж. И вот мне здесь обязательно нужно описать Москва-реку, природу обязательно описать. Мне кажется вода стальной, а он скажет, что она жемчужная. Вот я и не знаю, как написать: как он думает или как я думаю».

Горький ответил:

«— Вы, во всяком случае, обязаны смотреть *его глазами*. Предоставьте ему полную свободу мечтать и воображать все, что ему угодно.

Вы можете продолжать писать о дождике и о сером небе, но в рассказах нужно придерживаться взглядов героев. Если вы начините его своими собственными взглядами, то получится не герой, а вы».

Вероятно, слова Горького были для молодой писательницы тоже откровением*.

---

* Интересны высказывания С. Антонова в его «Письмах о рассказе». Он пишет: «Способ описания с точки зрения одного из героев обладает важной особенностью. Он помогает автору показать давно знакомые события и персонажи словно впервые, с непривычной и неожиданной стороны и, главное, быстро и отчетливо передать читателю сущность характера героя... Для того, чтобы достигнуть цели, точка зрения должна выбираться таким образом, чтобы внезапно обнажились скрытые стороны образа, явления, чтобы неожиданно выступили на первый план типическое существо образа, внутренние противоречия явлений. Это получится только в том случае, если точка зрения будет отличаться от обычной, если она будет неожиданной».

10

Говоря о том, от кого исходит «луч зрения», А. Толстой в самом начале называет точку зрения писателя. На это в первое время мы не обратили особого внимания. Но несколько позже в связи с обсуждением одной повести крепко призадумались над этими словами.

Автор повести, молодой человек, только начавший печататься, хотел показать борьбу нового со старым на строительстве завода. Основными его героями были старик сезонник и бригадир, живой, интересный парень, с которым постоянно сталкивался старик. Все события на строительстве автор показал через восприятие старика сезонника, человека темного, отсталого. Вопреки намерениям автора, желавшего ярко и правдиво отобразить новые методы труда и новые отношения между людьми, картина жизни получилась чрезвычайно суженной и превратно освещенной.

Мы задумались над причиной неудачи, тем более досадной, что автор работал над повестью очень долго. Почему же такой провал? Все сошлись на том, что автор неудачно выбрал точку зрения. Старик сезонник, за которым он послушно следовал, смотрел на все окружающее злыми, недобрыми глазами, он ничего не хотел ни принять, ни понять. Стремясь соблюсти психологическую правду, автор от начала до конца повести рисовал действительность такой, какой она виделась этому старику. Бедность душевной жизни главного героя, его неверный взгляд на вещи определили общий колорит повести — тусклый, мрачный.

Автору сказали, что если бы он взял точку зрения бригадира, молодого передового строителя, то картина жизни, бесспорно, получилась бы иной, более широкой и верно освещенной.

— А можно сделать и так: перемещать точку зрения от старика к бригадиру и обратно,— сказал один из участников обсуждения.— Две точки зрения на одно и то же явление жизни.

— О! Это очень трудно. Я с одним своим героем замучился. Никак не хочет уходить из комнаты на улицу...

Все засмеялись.

— Показать, как это делает Шолохов?— предложил один из писателей.

Мы взяли для анализа маленькую восьмую главку из четвертой части «Тихого Дона». Здесь легко можно было проследить, как перемещается точка зрения — от Аксиньи к Григорию и обратно.

Автор повести решительно отмахнулся от всех советов. Его интересует старик. Этот образ — средоточие всей композиции, он поставлен в главный фокус. И потому он, автор, не может отвлекаться куда-то в сторону, перемещать точки зрения — от старика к бригадиру и обратно. Иначе поломается сюжет.

Против этого никто не возражал. Пусть автор оставляет все как есть, без изменения. Это его право. Но он все же обязан где-то и как-то выразить свой художнический взгляд, свое отношение как к героям, так и к событиям. В повести нет его точки зрения. Автор как бы растворился в герое.

С этим мнением не согласился старый, всеми уважаемый романист. Он сказал:

— Я не понимаю, зачем читателю подсказывать и как бы навязывать свой взгляд на вещи. Читатель не глупее нас. Он сам во всем прекрасно разберется, было бы верно и хорошо написано. В повести бригадир представлен через дурной глаз старика. Но бригадир, несмотря на это, нам все равно симпатичен. Он хорош в поступках, в словах. Картина строительства несколько сужена,

обеднена. Этого я не отрицаю. Старик ничего доброго вокруг не видит. Тут автору, может быть, надо чуть-чуть поправить старика. Но только чуть-чуть. Иначе не будет внутренней правды. Дело автора — показать объективно: вот есть еще у нас такие люди, они так-то воспринимают нашу действительность, так-то мыслят и действуют. Авторская позиция достаточно проявилась в композиции повести, в расстановке героев, в споре между бригадиром и стариком, в отдельных репликах других персонажей, характеризующих старика. Ясно, на чьей стороне симпатии автора. Вы предлагаете сделать позицию автора более активной. Как? Ввести лирические отступления? Но они требуют особого настроя вещи, без этого они не смогут войти в образную ткань. Вставить где-то прямые публицистические высказывания? Но у писателя должны быть свои художественные средства и приемы. Может, вы призовете на помощь ведущего или хор, как делалось в античной драматургии? Уверяю вас, все лично авторское здесь будет выглядеть чужеродным телом... Я вижу, мои слова вас не убеждают. Но Чехову, я думаю, вы можете поверить. Вот что он сказал однажды...

Писатель прошел к книжному шкафу и вынул из собрания сочинений Чехова один из томов, где было напечатано письмо к издателю Суворину в ответ на его критику рассказа «Воры».

«Вы хотите,— писал Чехов,— чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть... Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно *по условиям техники*. Ведь, чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их

духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам».

— Видите, «по условиям техники»,— продолжал романист.— Суворин обвинил Чехова в равнодушии к добру и злу, в отсутствии идеалов, идей и тому подобное. Чехов написал ему вот это. Меня очень заинтересовали его слова. Я бросился к рассказу. Что там, как? Сюжет рассказа такой. Фельдшер Ергунов остановился на постоялом дворе — пристанище конокрадов, и там у него угнали лошадь и обобрали вещи. Конокрады, жизнь их, сытая, разгульная, показаны через глаз Ергунова. В его представлении конокрады — это сильные, смелые, вольные люди. Для него они — идеал человека, и он хотел бы жить так же, как они: воровать, пить, гулять... Я подумал — где и как мог Чехов выразить свое отношение к конокрадам, развенчать дрянненькую философию фельдшера, вообще высказать свое отношение к изображаемому.

Вижу, сделать это трудно, просто невозможно «по условиям техники». Чехов точно определил причину. Если бы он повел повествование от «я», ну, положим, от лица доктора, картина, понятно, получилась бы иная. Взгляд этого «я» мог бы в основном совпадать с взглядом самого Чехова. Но здесь взят Ергунов — пустой человечишка, хвастун, пьяница. И писатель обязан был от начала до конца быть в его образе: видеть, чувствовать и мыслить, как Ергунов. И потому я считаю, что все наши дебаты шли не в профессиональном русле.

Речь романиста прозвучала убедительно, но мы чувствовали, что наш товарищ ошибается в чем-то самом главном.

— Я очень люблю Чехова,— сказал один из прозаиков, работающий уже несколько лет над рассказами.— Учусь у него. Рассказ «Воры» я отлично помню. Написан он превосходно — по-чеховски. Но, знаете, рассказ этот оставляет меня не вполне удовлетворенным. Художник нарисовал картину. Поставил ее передо мной. Смотри, сам думай, что к чему, оценивай. Я смотрю и, конечно, думаю. Но мне чего-то не хватает. Я вовсе не хочу, как того требовал Суворин, чтобы Чехов сказал: конокрадство — это зло. Бесстрастная истина, проповедь с амвона мне не нужны. Мне хочется, чтобы художник более зримо присутствовал в своем творении, хочу слышать его живое дыхание, его пульс, его взгляд.

Авторского бесстрастия я вообще не приемлю ни в чем. «По условиям техники»? — мне кажется, это слабый довод,— решительно закончил оратор.

Разговор оживился. Кто-то призвал на помощь Достоевского, его твердое суждение о необходимости художнического взгляда.

«Если бессознательно описывать один материал, то мы ничего не узнаем; но приходит художник и передает нам *свой взгляд* об этом материале и расскажет нам, как это явление называется, и назовет нам людей в нем участвующих, и иногда так назовет, что имена эти переходят в тип, и, наконец, когда все поверят этому типу, то название его переходит в имя нарицательное для всех, относящихся к этому типу людей. Чем сильнее художник, тем вернее и глубже выскажет он свою мысль, свой взгляд на общественное явление и тем более поможет общественному сознанию. Разумеется, тут почти всего важнее, как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд,— гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли, наконец, сам художник? В этом заключается задача и назначение художества, а

вместе с тем определяется ясно и роль, которую имеет искусство в общественном развитии».

Мы тотчас вспомнили Гоголя. С какой страстью и определенностью Гоголь выражал свое отношение к предмету, свой взгляд на явление, на жизнь! Мыслимы ли его «Мертвые души» без Тройки и других вдохновенных лирических отступлений и размышлений? С какой поражающей глубиной и естественностью он, когда надо, комментировал образ своего героя, выявляя ту черту в нем, которая роднит его с множеством других лиц!

В первую же минуту знакомства Коробочки с Чичиковым Гоголь, описав ее наружность, считает нужным сказать от себя, что это была «одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов. В один мешочек отбирают все целковики, в другой полтиннички, в третий четвертачки, хотя с виду и кажется, будто бы в комоде ничего нет, кроме белья, да ночных кофточек, да нитяных моточков, да распоротого салопа...». После того как Коробочка становится нам совершенно ясной и Чичиков пришел уже в полное изнеможение от разговора с ней, Гоголь останавливается на другой черте ее характера — «дубинноголовости» и указывает на общность этой черты с лицами другой социальной среды: «Впрочем, Чичиков напрасно сердился: иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка. Как зарубил что себе в голову, то уж ничем его не пересилишь, сколько ни представляй ему доводов, ясных как день, все отскакивает от него, как резинный мяч отскакивает от стены».

И в третий раз, уже после того как Коробочка, проводив Чичикова, занялась хозяйством, Гоголь снова раз-

мышляет над этим лицом: «...да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома...»

В «Мертвых душах» Гоголь владычествует над материалом. Главное лицо в поэме — это его, гоголевский «смех сквозь незримые миру слезы».

Затем мы снова вернулись к Чехову. Он был нам ближе и понятнее. Как он в других, более поздних произведениях выражал свое отношение к изображаемому?

Месяца через три-четыре после письма к Суворину Чехов поехал на Сахалин. «Я сам себя командирую на собственный счет»,— не без гордости говорил он шутливо. Всю весну и лето он пробыл в дороге. Поездка по Сибири, давшая ему тысячи новых впечатлений, пробудила в нем много мыслей. Он задумался над настоящим и будущим русского народа.

На Сахалине Чехов обследовал весь остров, один, без помощников; заполнил десять тысяч статистических карточек. Он побывал всюду, куда мог проникнуть. И то, что он увидел, узнал, потрясло его. Ему стало очевидно, что сильное меньшинство высасывает, как насос, лучшие соки из народа, что народ, голодный, раздетый, кормит, одевает и даже защищает этих паразитов. Перед Чеховым обнажились устои, на которых держалось самодержавие. После Сахалина он уже не тот. По-другому смотрит Чехов на окружающее, с иными мерками подходит к фактам жизни. Он удивлялся себе: «До поездки «Крейцерова соната» была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой. Не то я возмужал, не то с ума сошел — чорт меня знает».

Теперь «условия техники» не казались ему препятствием к тому, чтобы высказать прямо и четко свой

художнический взгляд на вещи. В «Палате № 6», написанной им спустя два года, он сказал очень ясно: российская действительность — это та же тюрьма. Он направил свой гнев, всю боль своей «возмущенной и сострадающей души» на тех, кто примирился со злом и насилием, кто «как пьявица кормится около чужих страданий».

На этом наш разговор закончился. О чем спорить! Если захочешь определенно и ярко высказать свою авторскую позицию, то «условия техники» — совсем не препона. Тогда найдутся и соответствующие формы выражения. Надо их искать.

В наше время, время грандиозных перемен и острейшей борьбы нового со старым, авторская позиция, без сомнения, должна выражаться более сильно и более четко. Читатель должен знать, что́ любит писатель, что́ он ненавидит, за что́ борется.

И в художническом взгляде на события и героев не может не сказаться партийная направленность писателя, широта и страстность его идейной убежденности. Если художник тесно связан с современностью и все его мысли и дела неотделимы от всенародной борьбы за построение коммунизма, то он, пользуясь методом социалистического реализма, обязательно выскажет верный взгляд на героев и явления, им изображаемые, даст правильное освещение всему материалу. Без вооруженности марксистско-ленинской теорией, которая помогает проникать в глубь общественных явлений, нельзя правильно оценить и увидеть их в революционном развитии.

11

Начинающий писатель подчас без должных оснований выходит из образа героя и принимается рисовать предмет «вообще», безотносительно к своей главной задаче.

В повести о борьбе партизан в тылу врага действовала старая добрая женщина, много помогавшая товарищам. Во время болезни ее пришли навестить партизаны. Автор пишет:

«Игнатьевна лежала неподвижным пластом. На раздувшемся, желтом, как дряблая тыква, лице бессмысленно поблескивали маленькие, точно мышиные, глазки. Тяжелое зловоние наполняло комнату».

Рецензент указал автору на грубо натуралистический подход в описании, но не отметил более существенного — психологической неправды. Друзья старой партизанки не могли так ее воспринимать. Любя ее, они должны были увидеть совсем другие черты в ее внешнем облике. Ведь она вызывала в них не отвращение, а симпатию и сожаление.

В связи с этим вспоминаются два мальчика — Федька и Семка, ученики Яснополянской школы, где Лев Толстой обучал крестьянских ребятишек. Оба мальчика, заинтересовавшие писателя как «сочинители», обладали художественным воображением, чувствовали «прелесть запечатления словом художественной подробности», но очень по-разному проявляли себя в процессе творчества. Федька «видел только те подробности, которые вызывали в нем то чувство, с которым он смотрел на известное лицо». Семка же брал подробности, которые «*обрисовывали только минуту настоящего без связи к общему чувству повести*». «Семке нужны были преимущественно объективные образы: лапти, шинелишка, старик, баба, почти без связи между собою. Федьке нужно было вызвать чувство жалости, которым он сам был проникнут». «Как только Семка увлекался высказыванием непропорциональных подробностей о ягнятах в коннике и т. п., Федька сердился и говорил: «Ну тебя, уж наладил!»

Отмечая талантливость Семки, Толстой вместе с тем ставит ему в упрек его склонность давать подробности без связи с общим чувством произведения.

Этот упрек можно отнести ко многим начинающим. В одной повести была сценка, изображающая полк перед уходом на фронт. Полк выстраивается под гвардейское знамя. О том, какие высокие чувства вызывает у бойцов это прославленное знамя, автор писал перед тем много и достаточно выразительно. На митинге с горячей речью выступает командир полка. После него должен говорить основной герой повести (положительное лицо). И вдруг герой этот шепчет начпроду, стоявшему рядом: «Слыхал новость?— Какую?— За все съеденное, выпитое, изношенное за время войны с начпродов будут удерживать». Следует смех, затем патетическая речь этого героя на трибуне. Но читатель ее уже не может слушать. Неуместная шутка с начпродом рассеяла то приподнятое настроение, которое нарастало в душе до этой сценки и которое, несомненно, было и у героя повести.

Еще пример из повести другого автора. Девушка и парень, возвращаясь с танцев, ведут душевный, хороший разговор. Автор пишет: «Была полночь. Они шли берегом реки, лежавшей в тихом полумраке. С высоких небес невидяще, как бельмо слепого, глядела луна». «Бельмо слепого» — автор, не ведая того, внес в описание ужасную режущую ноту, которой нет никакого оправдания. Ни у парня, ни у девушки не могло возникнуть в ту минуту такое сравнение.

«*Чтобы сочинение было увлекательно, мало того, чтобы одна мысль руководила им, нужно, чтобы все оно было проникнуто и одним чувством*»,— писал Лев Толстой. Это, мне кажется, основной непреложный закон искусства. На него должен опираться в своей работе писатель и редактор.

Как часто по неопытности молодой автор сам ослабляет чувство, которое хотел бы вызвать в читателе своим произведением. То, выйдя из образа героя, внесет деталь, противоречащую художественному замыслу, то по необдуманности разбросает верно найденные подробности как попало, не сгруппировав их таким образом, чтобы создать нужное настроение.

Для начинающего литератора может быть очень показателен пример из «Дворянского гнезда». Лаврецкий после долгого отсутствия приезжает в свою старую усадьбу Васильевское. Тургенев детально описывает внутренюю обстановку барского дома, причем в каждом из предметов отмечает черты старости, изношенности. Диванчики — «протертые и продавленные», портрет прадеда — «старинный», «темное, желчное лицо едва отделялось от почерневшего и покоробленного фона», венок из «запыленных иммортелей», полог над кроватью — «из стародавней... материи», подушки — «полинялые», зеркальце — «с почернелой позолотой», коверчик — «истертый», солонка — «почерневшая».

Ту же печать дряхлости отмечает Тургенев и на живых существах. Антон — «белоголовый» старик, распространяющий «какой-то крепкий, древний запах», однорукий мужичонка — «бормотал, как тетерев, и не был способен ни на что», собака — «дряхлая», «едва-едва была в состоянии двигаться», лай ее — сиплый, глухой, дряхлый, мухи — «старые, вялые, с белой пылью на спине», даже курица, которую подали на стол, была старой.

Сконцентрировав детали одного и того же порядка, Тургенев создал не только сильную, впечатляющую картину «уходящей, утекающей жизни», но и определенное чувство. Когда Лаврецкий говорит себе: «Вот когда я на дне реки», читатель понимает его состояние, он уже подготовлен к тому же выводу.

В той же главе есть небольшая картинка природы, согретая совсем иным настроением. Лаврецкий, сидя у окна, внутренне восклицает: «И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!»

Мысль эта ниже находит образное подтверждение: «Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы, над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, богородицины слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в полях, лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле».

Лаврецкий, пройдясь по деревне, видел и другое: «...бабы глядели на него с порогу своих изб, подпирая щеку рукою; мужики издали кланялись, дети бежали прочь, собаки равнодушно лаяли». Эти картины жизни должны были вызвать иное, более светлое впечатление в Лаврецком. Но Тургенев на них не задерживается, он отмечает их мимоходом.

Беглость этой зарисовки особенно ощутима при сопоставлении со следующей за ней тщательно прорисованной картиной обеда. Описанию старой курицы, поданной на стол, отведено почти столько же места, сколько описанию того, что видел Лаврецкий в деревне. «Лаврецкий отведал супу и достал курицу; кожа ее была вся покрыта крупными пупырушками; толстая жила шла по каждой ноге, мясо отзывалось древесиной и щелоком».

Верный психологической правде, Тургенев, без сомнения, сознательно допустил такое соотношение. Он детально прорисовывает только те явления и подробности, которые вызывали у героя впечатление «уходящей, утекающей жизни». Все побочное, не оставившее заметного следа в душе Лаврецкого, он или опускает совсем, или отмечает бегло.

12

Неопытность молодого писателя резко сказывается там, где он пытается описать чувства и мысли своих персонажей. Иной автор неплохо справляется с диалогом, с описанием обстановки. Живописно и энергично развертывает действие. Лишь одна психология не дается никак.

Едва автор покидает предметный мир и вступает в незримый мир ощущений, чувств, мыслей героя, как самобытность его выражения исчезает совершенно. Равнодушный дотоле к метафорам и сравнениям, автор начинает вводить их в текст в таком изобилии, что диву даешься — где он их столько набрал.

Больше всего достается сердцу — традиционному источнику эмоций.

«Сердце, словно пойманный кем-то голубь, смертельно билось в груди».

«Его любовь лилась из глубины сердца, расплавляясь как желтый ядреный мед под лучами палящего солнца».

«Чистая, девственная любовь юноши разгоралась все больше и больше, как искра от дуновения ветра».

«В груди, точно живой ребенок, поворачивалось сердце».

Поразительные метаморфозы претерпевает под пером начинающего и голова персонажа.

«В голове, словно в осином гнезде, растревоженно гудели осы».

«Мысли, заведенные на полный рабочий ход, колесили где-то далеко от книги».

Даже авторы более опытные, с устойчивой тягой к точному и конкретному слову, меняют свою манеру письма, когда переходят к раскрытию душевного мира героя. Их речь становится книжной, вычурной и банальной.

«Любовь быстро выгорела в его сердце, оставив горечь и чувство дорогого и утраченного безвозвратно. Он искренне хотел в новой светлой дружбе вымыть свою душу, очистить ее от случайной накипи».

«Чувство тяжелой растерянности и страха перед будущим охватило его, как будто кто-то сжал его сердце ледяным обручем».

Это ходовые психологические клише. Здесь все приблизительно и затуманено «красивыми» словами.

Чехов советовал:

«Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...»

То же самое рекомендует Куприн: «...не пиши: «поцеловал», а изобрази самый поцелуй. Не пиши: «заплакал», а покажи те изменения в лице, в действиях, которые рисуют нам зрелище «плаканья». *Всегда живописуй*, а не веди полицейского протокола».

Когда Пастухов, герой романа Федина «Необыкновенное лето», говорит Дибичу: «Вам будет плохо, мне кажется — вам будет очень плохо», Федин не пишет о том, какое сильное волнение произвели на Дибича эти слова, а показывает нам его жест: «Дибич немного отшатнулся, закрыл лицо, и было видно, как дрожала его рука, стукаясь локтем о колено». Волнение Дибича зримо, оно как бы овеществлено. Все понятно без слов.

Начинающий мало использует и другое средство, чтобы предметно показать чувства героя,—его речь, на структуре которой отражается его душевное состояние. «Скажем, у человека разгневанного фраза строится отрывисто. Разгневанный, расстроенный человек не может говорить в придаточных предложениях. А какой-нибудь ханжа или человек, который сидит дома и долго скучает, а вот, наконец, пришел собеседник, он, сидя у огонька, будет

беседовать плавно и с придаточными предложениями. Он будет ими наслаждаться.

Человек влюбленный несет чепуху. Отчего? Он весь растрепан. У него нет слов, у него есть фантастика слов» (А. Толстой).

Упрощенчество в описании душевных состояний чаще всего проистекает оттого, что автор не перевоплощается в образ своего героя. По этой главным образом причине молодой литератор передает внутреннюю речь героя — его думы, невысказанные тайные восклицания — своим обычным, авторским языком.

При глубоком же проникновении в душу героя писатель стремится воссоздать внутреннюю речь в том ее индивидуальном своеобразии, которое присуще данному лицу.

«На другой станции Литвинову долго не закладывали лошадей; дело было на утренней зорьке, и он задремал, сидя в своей коляске. Голос, показавшийся ему знакомым, разбудил его: он раскрыл глаза...

Господи! да не господин ли Губарев стоит в серой куртке и отвислых спальных панталонах на крыльце почтовой избы и ругается?.. Нет, это не господин Губарев... Но какое поразительное сходство!.. Только у этого барина рот еще шире и зубастее, и взор понурых глаз еще свирепее, и нос крупнее, и борода гуще, и весь облик еще грузнее и противнее» (Тургенев, «Дым»).

«Заснул он, сожалея, что жена не слыхала этого разговора. Рассказать ей завтра... Не поверит, чертова перешница» (Горький, «Супруги Орловы»).

«Черным-черно было кругом и тихо. С середины дороги не видно тротуаров. В палисадниках с акациями и сиреньками — угрожающий мрак. Земля все еще источает холод весны. Меркурий Авдеевич взвесил дубинку в руке, перевернул толстым концом книзу: как сподручнее бить, если нападут? Вынув из кармана свисток, он продул

его — не засорился ли? Но, впрочем, если и правда нападут — не лучше ли сразу кинуть прочь дубинку, снять пальто, шапку, снять с себя все, до исподнего — нате, бог с вами, отпустите душу на покаяние!» (Федин, «Необыкновенное лето»).

В приведенных примерах внутренняя речь персонажей хотя и составляет часть авторской речи и почти сливается с ней, тем не менее отлична от нее и по строению фразы и по лексике.

С. Антонов так определяет эту особенность:

«В хороших рассказах, написанных с точки зрения одного из персонажей, авторская речь незаметно окрашивается речью этого персонажа».

Если автор не живет жизнью описываемых им лиц, то он легко допускает психологическую неправду.

Председатель колхоза — герой одного романа — полюбил молодую девушку. Жена его после долгих душевных мук решает уехать от него. Перед отъездом она приглашает к себе соперницу и просит ее взять мужа на свое попечение. Она любуется ее красотой и молодостью и думает: нельзя осуждать мужа за то, что он любит эту девушку, и нет ничего плохого, если эта девушка улыбнется ему ласково и обед сготовит и бельишко постирает.

Ясно, что автор приписал женщине чувства и мысли, которых не могло быть у нее при тех обстоятельствах.

Мать сообщает своей дочери, что она выходит замуж, и просит ее понять и извинить. Дочь в ту же минуту горячо шепчет, лаская ее лицо: «Я понимаю тебя, мама. Ох, как понимаю».

Белогвардейцы посадили юношу в тюрьму и долгое время истязали его и морили голодом. Обезображенный и ослабевший, он поет песни и смеется.

Это все примеры из напечатанных книг. Их можно привести много.

Лев Толстой неоднократно обращал внимание на нетерпимость психологической лжи и фальши. Он говорил:

«Можно выдумывать все, что угодно, но нельзя выдумывать психологию...» «Когда в повестях и рассказах люди делают то, чего они не могут делать по своему душевному складу,— это ужасно». «В искусстве ложь уничтожает всю связь между явлениями, порошком все рассыпается».

Ту же мысль высказывал и Бальзак:

«Когда мы читаем книгу, чувство правдивого кричит нам: Невероятно!— при каждой неверной детали. Если это чувство кричит слишком часто и кричит всем, то книга не имеет и не сможет иметь никакой ценности. Секрет всемирного, вечного успеха в правдивости».

О психологической лжи и фальши мы мало говорим при обсуждении рукописей, ее пропускает редактор, ее редко отмечает критик. Не развернута борьба с тем, что может погубить писателя и что, как мы наблюдаем часто, губит многие книги. Натолкнувшись на психологическую выдумку, читатель закрывает книгу, он перестает верить и остальному.

13

Один молодой прозаик никак не мог овладеть диалогом. Его не затруднял ни пейзаж, ни портрет, ни описание работы героя, ни даже психология — постоянный камень преткновения начинающих литераторов. С этим всем он справлялся и знал, что по мере упражнения будет писать лучше. А вот диалог ему не давался — был однообразным и искусственным. Автор искал причину неудачи в том, что ему неизвестен какой-то секрет построения диалога. И при встрече с более удачливыми прозаи-

ками он издалека заводил речь о неизвестном ему приеме литературного мастерства.

Товарищи в ответ пожимали плечами. Никакого секрета они не знали, да и не слыхали, чтобы существовал какой-то рецепт «изготовления» живого удачного диалога.

— Вот секрет,— сказали ему как-то и привели слова Вольтера:

«Искусство диалога заключается в том, чтобы заставить беседующих говорить то, что сказали бы они и на самом деле.— Неужели только в этом?— спросят меня.— Да, никакого другого секрета нет; но секрет этот сложней прочих. Он требует воображения, достаточного для того, чтобы перевоплотиться в представляемых собеседников, такта, чтобы вкладывать им в уста то, что им прилично, и умения заинтересовать этим».

Прозаик был разочарован. Ему хотелось услышать что-то более практическое и более определенное, подобное правилам по технологии обработки дерева или металла.

Думается, причина многих неудач в построении диалога в том главным образом, что начинающие авторы не вполне отчетливо представляют себе, какую роль призван играть диалог в художественном произведении, в чем главное его назначение.

Бывает, автор сделал некоторые успехи в передаче речи персонажей, а в изображении предметного мира совершенно беспомощен. Он не может нарисовать ни обстановки, где происходит действие, ни описать наружность героев, его затрудняет даже ремарка. Стремясь избежать этих трудных мест, автор начинает настолько расширять диалог, что его произведение можно принять за пьесу.

Роман одного начинающего состоял на три четверти из диалога. Герои, неизвестно где находящиеся и неиз-

вестно какого возраста и наружности, занимались только тем, что сообщали друг другу о том, что случилось в поселке, где они жили: кого и при каких обстоятельствах арестовала полиция, кто уволен с завода и почему. Эти события и образовали главную сюжетную линию романа. Но они не проходили непосредственно перед читателем, а совершались как бы за кулисами. Прямо на сцене не развертывалось никакого действия: беседующие только обменивались информационными репликами.

Автор романа вводил диалог лишь для того, чтобы оживить повествование, и потому еще, что в этой форме ему было легче писать.

Один местный литератор написал повесть о горняках. Ему хотелось раскрыть перед юношеством особенности этой профессии. В повести ничего не происходило. Главное лицо — подросток — ходил по шахте и расспрашивал рабочих о том, что он видел. Ему отвечали, объясняли, показывали: вот это бур, так-то его наращивают, так-то ищут жилу.

Из этого материала, поданного в диалогической форме, и состояла почти вся повесть. Вначале автор долго упорствовал, пытался отстоять свое право строить повесть именно так, как у него.

— Вы говорите, у меня информационный диалог. Не вижу ничего плохого. Ведь я ставлю не только художественные, но и познавательные задачи.

— Но вы свое произведение назвали повестью, а не учебником по горному делу. Из художественных соображений вы ввели своих персонажей. И видно, что старались сделать их живыми людьми.

— Но как же без диалога? Он оживляет, с ним интереснее, правда?

— Интереснее.

— А вы говорите: не надо.

— Такой диалог, который превращает героев в ходячий справочник, не нужен, конечно. Пусть сам автор рассказывает об этом, вернее, не рассказывает, а показывает.

— Но скучно же будет: автор и только автор. А что будут делать герои?

— Вот вы и нащупали основной недостаток своей повести: в ней нет действия, героям нечего делать.

К информационному диалогу часто прибегают репортеры, чтобы оживить материал. Нужно дать в газету сведения об экономике какого-либо предприятия, и репортер в корреспонденции обязательно вложит в уста своих персонажей все цифровые данные.

«Вот смотрите,— говорит заведующий фермой, — какой у нас рацион для животных: 7 килограммов сена, 3 килограмма яровой соломы, 5 килограммов озимой, 13 килограммов силоса и 2 килограмма концентратов. Корма завариваются и подсаливаются и хорошо поедаются коровами».

В тех же целях часто используют диалог и авторы познавательных очерков и рассказов. Чтобы информировать читателя о каких-либо фактах из истории или экономики края, где происходит действие, или дать разъяснение о работе какой-либо машины, выводится на сцену старожил краевед или инженер, и те в нарочито подстроенном разговоре сообщают необходимые сведения. Выполнив эту роль, «герои» затем исчезают.

Такой диалог, конечно, не имеет ничего общего с художественным диалогом. Герой, долженствующий стать живым лицом, здесь превращается в некий говорящий путеводитель.

В чем же истинное назначение диалога? В каких случаях писатель прибегает к диалогу, какова роль диалога в том или ином эпизоде?

Возьмем «Шинель» Гоголя. В повести очень немного места отведено диалогу. Преобладает авторская речь. Диалог — лишь в двух сценах. Это разговор Башмачкина с портным Петровичем насчет ремонта шинели и заказа новой и разговор Башмачкина со «значительным лицом». В остальных эпизодах лишь изредка вкраплена прямая речь в виде отдельных восклицаний, замечаний.

Обе сцены с развернутым диалогом лежат в главном русле сюжетного развития. Первая служит завязкой повести, нарушающей весь привычный уклад героя. Вторая имеет существенное значение для выявления идейного замысла повести. Обе сцены построены на столкновении характеров, они полны драматического напряжения, толкают действие вперед, дают ему новый поворот и раскрывают внутреннюю сущность действующих лиц. Очень важно заметить, что ни одна из этих сцен не проходит бесследно для героя, они вызывают в нем большое душевное потрясение.

После разговора с Петровичем, категорически заявившим, что «гардероб» Акакия Акакиевича никак нельзя поправить, что придется делать новую шинель, Башмачкин вышел на улицу «совершенно уничтоженный» и брел к дому «как во сне».

Еще более потрясающее впечатление произвел на него разговор со «значительным лицом»: Башмачкин «пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять... его вынесли почти без движения».

На примере «Шинели» и других произведений видно, что диалог призван выявлять характеры героев, раскрывать их взаимоотношения.

И чем сильнее в диалоге обнаруживается столкновение героев, тем он действеннее и тем значительнее его роль в общем ходе действия.

* * *

При построении диалога автор по неопытности впадает часто в ту же ошибку, что и при изображении окружающей обстановки или действия: не отбирает характерное, необходимое.

Он передает в диалоге все, что должны сказать его герои в данных условиях. В сцену вводятся и обязательные «здравствуй» и «до свиданья», и слова, подводящие к основной теме разговора, и то, что уже было показано читателю, но неизвестно собеседнику. Диалог, разбухший за счет бездейственных слов, теряет внутреннюю энергию, становится скучным.

Хорошо помогает избавляться от многословия и книжных оборотов работа писателя для театра. Там выверяется действенность каждого слова.

Изумителен по динамике и лаконизму диалог у Горького. В рассказе «Двадцать шесть и одна» пекарь говорит солдату, который постоянно хвастался своими победами над девицами, что до сих пор тот валил елочки, а вот сосну ему не повалить.

«Солдат обиделся, лез на нашего пекаря и выл:

— Нет, ты скажи — кто?

— Сказать?— вдруг повернулся к нему пекарь.

— Ну?!

— Таню знаешь?

— Ну?

— Ну и вот! Попробуй...

— Я?

— Ты!

— Ее? Это мне — тьфу!

— Поглядим!

— Увидишь! Х-ха!

— Она тебя...

— Месяц сроку!
— Экий ты хвальбишка, солдат!
— Две недели! Я покажу! Кто такая? Танька! Тьфу!..
— Ну, пошел прочь... мешаешь!
— Две недели — и готово. Ах ты...
— Пошел, говорю!»

Чтобы выявить в диалоге особенности характеров, писатель стремится к тому, чтобы каждый из его героев говорил так, как ему свойственно, по-своему, то есть чтобы речь их была индивидуализирована.

На эту тему опубликовано много интересных и тонких высказываний больших художников слова. Мало кто из новичков не слыхал или не читал об индивидуализации языка действующих лиц. В любом литературном кружке на эту сторону обращается внимание при обсуждении произведений. Об этом пишут и говорят довольно много.

Но не все, однако, вкладывают один и тот же смысл в это понятие. Начинающие литераторы разумеют чаще всего под индивидуализацией внешние черты речевой характеристики. И здесь причина многих художественных просчетов.

В романе начинающего писателя был ряд лишних фигур, в частности молодой скрипач. Удалив скрипача из действия, автор некоторые его реплики передал без каких-либо изменений другому герою — старому металлургу. Молодой скрипач и старый металлург оказались механически совмещенными. Между тем совершенно ясно, что металлург, тем более старый, по-иному построит фразу, чем скрипач, иные отберет слова для выражения своей мысли.

Нередко авторы прибегают к очень дешевому средству, чтобы придать своеобразие речи своих героев: подключают к их репликам какое-либо присловье или поговорку, своего рода внешний опознавательный знак.

Встречаются среди начинающих любители чрезмерной характерности, насыщающие речь персонажей диалектизмами, причем грубо натуралистического свойства.

— Не люблю преснятины,— говорил один автор.— Закручивать, так уж закручивать, черт возьми!

Упрощенное понимание индивидуализации сказывается также и в стремлении автора точно воспроизвести язык малограмотного человека: вводятся слова неправильно произносимые или сугубо местного порядка.

Но как быть в подобных случаях, если хочешь дать понятие, что герой не владеет грамотой и речь его далека от общеупотребительной?

В рассказе «Барышня-крестьянка» Лиза Муромская играет роль крестьянки. По черновикам Пушкина видно, что он раздумывал над тем, давать или не давать в ее языке неправильности.

Вот варианты одной фразы Лизы, говорящей на «крестьянском наречии»:

— А сцо ты думаешь?

— А чаво ты думаешь?

Пушкин зачеркнул оба эти выражения. Написал просто:

— А что ты думаешь?

Простонародность языка Лизы, играющей роль крестьянки, подчеркнута лишь тем, что в ее речь введено несколько простонародных слов: «баишь», «кличешь», «не распознать».

Любопытно, что последнее слово не сразу было найдено Пушкиным. Перед тем были такие синонимы: «не отличишь», «не различишь». Поскольку эти слова относились к общей литературной речи и оттенка простонародности не имели, Пушкин откинул их.

Исходя из ложно понятой характерности, авторы стараются во всех случаях воспроизвести особенности про-

изношения, забывая, что такая речь трудна для восприятия.

И снова оригинальный и смелый ответ на свои недоумения найдем у Пушкина. В «Капитанской дочке» выведен оренбургский генерал, в речи которого «сильно отзывался немецкий выговор».

Пушкин только в начале сцены, где появляется генерал, передает особенности его произношения. «Поже мой!— сказал он.— Тавно ли, кажется, Андрей Петрович был еще твоих лет, а теперь вот уш какой у него молотец! Ах, фремя, фремя!»

В конце той же сцены речь генерала уже ничем не отличается от правильной русской:

«Ну, батюшка,— сказал он, прочитав письмо и отложив в сторону мой паспорт,— все будет сделано: ты будешь офицером переведен в *** полк, и, чтоб тебе времени не терять, то завтра же поезжай в Белогорскую крепость, где ты будешь в команде капитана Миронова, доброго и честного человека».

При беглом чтении этот переход нами не замечается, ибо еще живо первое, самое резкое впечатление от речи генерала-немца.

Часто бывает так: знает автор какого-нибудь человека с характерной манерой речи и механически придает ее кому-либо из своих персонажей, на задумываясь над тем, в какой мере она сродни ему, соответствует ли его душевному складу.

14

Нельзя сказать, что молодой писатель подмечает только наиболее заметные черты речевой характеристики. Почти каждый пишущий стремится как-то обозначить возрастные особенности героя: речь старика будет строить

по-другому, чем речь ребенка. Отразит и различие между речью образованного человека и малограмотного, горожанина и крестьянина, русского и иностранца. Но другие, более тонкие нюансы живой речи автор порой не замечает или игнорирует.

Влияние профессии на речь героя — кто из начинающих будет его отрицать? Все безоговорочно признают: да, отражается, но как конкретно — не скажут. Во многих произведениях инженеры говорят так же, как учителя, а председатель колхоза — так же, как сталевар. Но чаще всего персонажи говорят так, как говорит сам автор.

Какой глубокий отпечаток накладывает профессия на личность человека, как своеобразно сказывается она в его речи — можно проследить на одном из героев повести Чехова «В овраге», старом плотнике Елизарове, которого все звали Костылем.

В отношении Костыля к миру и людям Чехов отмечает одну определяющую черту: «Быть может, оттого, что больше сорока лет ему приходилось заниматься на фабриках только ремонтом,— он о каждом человеке или вещи судил только со стороны прочности».

Любуясь новой невесткой торговца Цыбукина, Костыль восклицает:

«Хо-хо-хо! И эта хороша у тебя невестка! Все, значит, в ней на месте, все гладенько, не *громыхнет, вся механизма в исправности, винтов много*».

Придя в гости, Костыль прежде чем сесть за стол, «попробовал несколько стульев, прочны ли, и сига тоже потрогал». «У входа в рощу стоял межевой столб, Елизаров потрогал его, прочен ли».

Профессиональные привычки настолько владели Костылем, что он и о людях говорил как о предметах знакомого ему рабочего обихода.

«Деточки, деточки, деточки... — бормотал он быстро.— Аксиньюшка матушка, Варварушка, будем жить все в мире и согласии, *топорики мои любезные...*»

Так же он обращался и к другим женщинам:

«Деточки мои, деточки, *топорики мои любезные*».

А когда у пляшущей Аксиньи оторвалась оборка, он крикнул:

«Эй, внизу *плинтус оторвали!* Деточки!»

Погостив у Цыбукина, он бормочет:

«Ну, спасибо за чай, за сахар, деточки. Пора и спать. Стал уж я *трухлявый, балки во мне все подгнили*. Хо-хо-хо!»

Профессия Костыля, как видим, сказывается в его речи довольно резко. И это понятно: Костыль — старик, и он всю жизнь только и делал, что плотничал. Будь он помоложе и пограмотнее, влияние профессии было бы менее заметно.

Профессиональные занятия тем или другим образом отражаются в нашей речи — в лексике, в выборе сравнений, метафор, в структуре фразы. Эти особенности нетрудно уловить в современной разговорной речи.

Возраст, социальное положение, профессия, темперамент — все это накладывает в той или иной мере свой отпечаток на речь героя. Но не только это. В речи сказывается и вся предшествующая жизнь героя.

Сущность индивидуализации языка героев очень лаконично выразил в свое время Некрасов. Он сказал: «...каждое слово действующего характера должно носить в себе глубокий отпечаток индивидуальности и действительности».

Несмотря на бесспорность этого положения, не все начинающие писатели согласны с ним. Некоторые считают, что характерность речи персонажа — это принадлежность старой, дореволюционной литературы. А им, советским

литераторам, совсем не обязательно работать над речевой характеристикой.

Эти молодые авторы рассуждают примерно так.

Раньше были классы, сословия, и потому, понятно, речь разных представителей резко отличалась друг от друга. Ныне же нет ни классовых, ни сословных перегородок. Все люди образуют единый трудовой коллектив. Кроме того, подавляющее большинство граждан читают газеты, литературу, слушают радио.

Отрицатели характерности готовы признать, что душевное волнение на какой-то момент изменяет обычную речь героя. Согласны они и с тем, что речь ребенка несколько иная, чем речь взрослого, отличается также речь образованного человека от речи неграмотного. Но что характер, биография, социальное положение накладывают заметный отпечаток на речь героя — в этом они сомневаются.

Особенно сомневаются они в характерности речи представителей интеллигенции. Им кажется, что все интеллигенты пользуются общелитературным языком и в их речи не может быть каких-либо особых индивидуальных черт.

Чем и как убедить этих людей? Скорее всего примерами из нашей современной литературы.

Возьмем повесть В. Пановой «Спутники». Сопоставим речь двух ее героев: Юлии Дмитриевны и Фаины. Обе они — медицинские сестры и примерно одного возраста. Служат в больнице давно, и образовательная подготовка их тоже примерно одинакова. Казалось бы, речь этих женщин должна быть сходной. А так ли на самом деле?

Юлия Дмитриевна. В ее речи нет как будто ничего особо характерного; она не пользуется диалектизмами, нет в ее речи узких профессиональных терминов или каких-либо излюбленных присловий. Ее язык — обычный наш язык. Однако речь Юлии Дмитриевны можно

легко отличить от речи других героев на протяжении всей повести. У нее своя манера говорить, неотделимая от ее личности, сформировавшейся в определенных социальных условиях.

Дома, в семье, она была настоящей госпожой, в больнице — хозяйкой. Двадцать два года проработала хирургической сестрой, «работа была ее жизнью, ее душой, ее руками», во время операции она священнодействовала. Юлия Дмитриевна «не сделала за всю жизнь ни одной ошибки и о каждом предмете имела твердое, сложившееся мнение». Бесстрастно-непререкаемым тоном отдает она приказы — кратко, точно, без лишних слов. Категоричны и наставительны все ее суждения о жизни.

«Вы разве не знаете приказа, чтобы никто не покидал поезда. Идите по вагонам».

«Клава! Замаскируйте окна в обмывочной. Дайте свет. Снимите эти оборки с ламп. Мойте стол сулемой».

«Зря ничего не надо трогать руками. Руки — собиратели и разносчики инфекции, то есть заразы».

Медицинская сестра Фаина — человек другого душевного склада. Это добрая, безалаберная женщина, неравнодушная к мужчинам. У нее бравый, воинственный вид.

К Фаине пришел Низвецкий, чтобы поправить по ее просьбе лампу. Она говорит:

«— Ах, лампа? Она давно не работает, я ее засунула куда-то под диван. Давайте сначала напьемся чаю, я умираю пить!

— Я, может, зайду попозже,— пробормотал он.

— Боже мой, нет,— сказала Фаина, накладывая варенье в блюдечки. — Сидите, сидите!.. Не мешайте мне хозяйничать».

Этим и многими другими примерами, взятыми из советской литературы, легко рассеиваются заблуждения наивных отрицателей речевой характерности, которые не

воспитали в себе умения подмечать тончайшие оттенки живого разговорного языка, схватывать бесконечное разнообразие речевых интонаций.

Как видим, такое простое и ясное, по существу, требование, как индивидуализация речи героев, по-разному истолковывается и преломляется на практике.

Художественные способности начинающего писателя больше всего, мне кажется, обнаруживаются в диалоге: слышит ли он своих героев, чувствует ли своеобразие их интонаций? Если ни в одной речи, ни в одной фразе не обозначился индивидуальный голос действующих лиц, если все они говорят одинаково или фальшивят, то, вероятно, автор глух к живому слову. Как же он станет писателем?

Но зачастую бывает так. Среди тусклого, бесцветного повествования мелькнет вдруг какая-то сценка с живыми голосами; на нее надо обязательно обратить внимание автора: вот здесь герой говорит верно. Для начинающего это указание — как путеводная нить. Ведь на первых порах он не знает, что́ у него хорошо и что́ плохо. Характерность же языка персонажей вырабатывается не сразу.

В тридцатилистной рукописи одного автора были всего две коротенькие сценки, в которых герои говорили правдиво и выразительно. Автору указали на этот живой островок. Через год он представил новый вариант. Теперь уже многие герои радовали особой, своей интонацией, яркостью красок языка.

Довольно поздно приходит к начинающему автору мысль о том, что нужно индивидуализировать не только прямую речь героя, но и ту его речь, которая выражена в косвенной форме, то есть когда автор пересказывает своими словами ее содержание (не собственно прямая речь).

Вот некоторые примеры косвенной речи, где явственно слышится, а иногда как будто прямо вырывается из авторского текста голос героя, ощутимо выражена его индивидуальная манера изъясняться.

«Мартын Петрович уставил на нее свои маленькие глаза, помолчал, вздохнул тяжело, помолчал опять и объявил, наконец, что приехал по одному делу... которое... такого рода, что по причине...» (Тургенев, «Степной король Лир»).

«Наконец, г-н Клюбер вернулся, объявил, что через полчаса обед будет готов, и предложил до тех пор поиграть в кегли, прибавив, что это очень хорошо для аппетита, хе-хе-хе!» (Тургенев, «Вешние воды»).

«Это польстило ей, и она стала рассказывать ему с чувством и убедительно, что в Гадячском уезде у нее есть хутор, а на хуторе живет мамочка, и там такие груши, такие дыни, такие кабаки! У хохлов тыквы называются кабаками, а кабаки шинками, и варят у них борщ с красненькими и с синенькими «такой вкусный, такой вкусный, что просто — ужас!» (Чехов, «Человек в футляре»).

«Профессор обещал упросить родителей мальчика, чтобы они отпустили его в путешествие на Паранагву и Корепшбу, но мадам Дюмон и слышать об этом не захотела. Она в испуге замахала руками: желтая лихорадка, дикие быки и ягуары в пампасах, ночлеги на голой земле, бродячие разбойничьи племена... нет, нет, господин профессор, это вы затеяли не подумавши...» (Куприн, «Волшебный ковер»).

«Поплакалась на всеобщий нажим, который опять зачинался и в деревне и в городе. Стройка-то, она бы ничего, при эдакой тьме народа какой бы разворот торговли можно сделать! Но торговлю со злобой душат... И не стало у нас ни хлебца, ни сахарку. Торговый-то человек все бы достал» (Малышкин, «Люди из захолустья»).

На создание своеобразия этой не собственно-прямой речи мало кто из критиков и редакторов обращает внимание. Сам же автор открывает это немаловажное средство художественной выразительности далеко не сразу.

15

Среди литераторов и редакторов довольно часто возникают разногласия в оценке произведения. Особенно противоречивы суждения о языке и стиле. Один считает поэтической только ту речь, которая украшена эпитетами, метафорами, сравнениями; другой, наоборот, отвращается от всяких литературных украшений и видит истинную художественность в точном и простом реалистическом рисунке.

Кто прав из них? Как отличить подлинную художественность языка от мнимой? Есть ли бесспорный критерий, позволяющий отделить художественное от нехудожественного? Ответ на этот вопрос важен не только для писателя, но и для редактора, который в разговоре с автором всегда хочет опереться на какое-то незыблемое, твердое положение, чтобы уберечься от субъективности в оценке произведения.

Перед редактором рассказ учительницы. Начинается он так: «Осень вступила в свои права. Она сказывалась во всем: в воздухе, в окраске растений, в голубоватом небе, пронизанном перистыми облаками с сероватыми оттенками, в ленивом перелетании птиц».

Рассказ от начала и до конца состоял из готовых литературных слов и оборотов.

Учительница сидит у стола, сутулясь, и неспокойно следит за выражением лица редактора. Что сказать ей? Здесь все от первого и до последнего слова дурно: шаблон, «красивость».

— Я читала во многих школах,— говорит автор,— учительницы хвалят, им нравится. А почему это плохо вам, я не знаю.

Редактор начинает разбирать слово за словом.

— Разве голубоватое небо и перистые облака характерны для осени?— спрашивает он.

— Осенью бывает такое небо,— говорит автор.

— Верно, бывает и голубоватое с перистыми облаками, но оно все же не такое, как летом. Вы ведь рисуете не один какой-то день, а хотите дать обобщенный образ осени...

Учительница молчит. Видно, что слова редактора ее не убеждают.

— «В ленивом перелетании птиц» — а так ли это? Птицы готовятся к отлету, сбиваются в стаи, впереди нелегкая дорога...

— А я видела — ленивое перелетание. Осенью бывает так. Не понимаю, что тут плохого. Меня все хвалят.

Автор уходит — обиженный и не убежденный ни в чем. Недоволен и редактор. Он не нашел сильных доводов. У него не было твердого критерия для анализа.

Первые произведения многих авторов изобилуют пышными, вычурными метафорами и сравнениями, банальными эпитетами, вообще «красотами» всякого рода. Начинающему литератору кажется, что так и надо писать, что эти «красоты» и создают художественность.

Молодой журналист долгое время жил в Игарке. В досужую минуту он рассказывал о работе полярной фактории много увлекательных, своеобразных историй. В издательстве, где планировался выход его книг, все уверены были, что задуманный им цикл рассказов о Севере будет поинтереснее джек-лондоновских сочинений.

Вскоре он принес рукопись, но в ней не было того, что он видел и перечувствовал в Игарке. Он считал, что этот

материал годится лишь для устного обыденного рассказа, а в книге нужно писать о чем-то другом и, конечно, иным языком.

Писал он так: «Полярная безглазая ночь превращала все вокруг в сумасшедший хоровод ветра со снегом, в страшную борьбу каких-то невиданных чудовищ. С воплями, со смехом и рыданиями кидались они во все стороны по безлесой, голой тундре в поисках друг друга и, не найдя, выли от злобы и отчаяния».

Старый геолог всю жизнь провел в походах по горам и лесам Урала. Зорким взглядом бывалого человека он улавливал в природе и быту геологов изумительные подробности и умел рассказывать об этом. А писал он почти так же, как журналист из Игарки:

«Уже тихий летний вечер спускался на землю, обволакивал туманной пеленой дневной свет. Золотой диск солнца скрылся за краем земли. Темная ночь окутала черным покрывалом землю».

В редакции ему говорили, что это плохо, не выражает его личного ви́дения. Он охотно соглашался, давал обещание писать по-другому и снова приносил то же. Теми же трафаретными, слащавыми словами он описывал будни геологов, их дела, походы.

— Скажите,— спросили его как-то,— вам самому нравятся эти описания?

Он ответил уклончиво:

— У меня как в книге написано. По-моему, неплохо.

— А другу своему вы бы стали рассказывать в том же духе, теми же словами?

— Что вы! Он счел бы меня сумасшедшим. Здесь же звон один, красивость...

Убеждение в том, что истинная художественность слова неотделима от использования разных красивостей, разделяют иногда и рецензенты.

Вот две фразы из одного рассказа: «Могучие великаны кедры величаво поднимали к небу свою пышную раскидистую крону». «В переднем углу избы темнела маленькая иконка, пучок целебной травки выглядывал из-под почетной грамоты, висевшей на стене». Рецензент, часто выступавший в печати, склонен был считать первую фразу более художественной, чем вторую.

На первых порах пишущий чрезвычайно боится упустить какую-либо подробность и выписывает их все подряд. Ему кажется, что тем больше он внесет черт в изображение предмета, тем ярче, рельефней будет его рисунок. Он старается зафиксировать все замеченные им движения героя, все подробности его костюма, окружающей обстановки и т. д.

«Таня достала карандаш, написала записку, сложила вчетверо и попросила Михаила передать шоферу. Михаил привстал, перегнулся через спинку переднего сиденья и отдал шоферу записку».

«Он увидел продолговатую оконечность поляны, вдоль нижнего края которой бежал ручей».

«Секретарь райкома поднялся, закурил, прошел раз-другой по кабинету, закрыл форточку и опустился на диван».

Иногда автор берет деталь совершенно безотчетно, деталь ради детали.

«На старой завалинке, покрытой мхом и гнилью снизу и блестящей сверху, сидел мальчик».

«Завалинка», выдвинутая здесь на первый план и тщательно прорисованная, не играет затем никакой роли. Она не нужна, как потом оказывается, и для характеристики окружающей среды. Это случайная подробность, вставленная просто так — для заполнения пространства. Про-

чтешь бегло—как будто картина. А вдумаешься—видишь, что все это ни к чему.

Такая детализация не имеет ничего общего с детализацией художественной: она лишь загромождает внимание читателя и ослабляет силу впечатления.

Тургенев в письме к Полонскому писал: «К живописи применяется то же, что и к литературе — ко всякому искусству: кто все детали передает — пропал; надо схватывать одни характеристические детали. В этом одном и состоит талант и даже то, что называется творчеством».

Слова Тургенева дают очень много пишущему человеку. Но они все же недостаточны, чтобы уяснить главное отличие художественного слова от нехудожественного.

— Я много перечитал статей и книг о художественной речи,— сказал мне как-то один из молодых писателей.— Скажу откровенно, не нахожу я там того, что мне нужно. Чем многословнее дается объяснение, тем меньше я понимаю суть. Сейчас я решил полагаться только на свое чутье. Но разве это правильно? Субъективность получается. А хочется уцепиться за что-то твердое, непреложное...

* * *

Редактору, как и писателю, очень нужен твердый, ясный критерий в оценке языка. Мне лично очень много дала статья Л. Толстого: «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» Л. Толстой на примере показал, чем отличается художественное слово от нехудожественного, и дал тут же определение, краткое и точное, как математическая формула. Оно было им сформулировано в связи с одним случаем, происшедшим в яснополянской школе.

Его ученики коллективно писали повесть на пословицу: «ложкой кормит, стеблем глаз колет». Увлеченные

непривычным для них процессом творческого воображения, ребята наперебой подсказывали подробности для характеристики действующих лиц повести.

Из школьников особенно выделялся пылкостью воображения мальчик Федька. Он живо представлял себе кума, главного героя повести. Кум по ходу действия должен был выйти из избы. Федька сказал: «Кум надел бабью шубенку». «Почему же именно бабью шубенку?» — спросил Толстой, удивленный этой деталью. «Так похоже», — ответил Федька. И когда Толстой спросил его: «Можно ли было сказать, что он надел мужскую шубу?» — мальчик твердо заметил: «Нет, лучше бабью».

Толстой задумался над этим:

«И в самом деле, черта эта необыкновенна. Сразу не догадаешься, почему именно бабью шубенку, — а вместе с тем чувствуешь, что это превосходно и что иначе быть не может».

Размышляя затем над сущностью художественного слова вообще, Л. Толстой дает сжатое исчерпывающее его определение:

«*Каждое художественное слово, принадлежит ли оно Гёте или Федьке, тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает множество мыслей, представлений и объяснений.*

Кум, в бабьей шубенке, невольно представляется вам тщедушным, узкогрудым мужиком, каков он, очевидно, и должен быть. Бабья шубенка, валявшаяся на лавке и первая попавшаяся ему под руку, представляет вам еще и весь зимний и вечерний быт мужика. Вам невольно представляются, по случаю шубенки, и позднее время, во время которого мужик сидит при лучине раздевшись, и бабы, которые входили и выходили за водой и убирать скотину, и вся эта внешняя безурядица крестьянского житья, где ни один человек не имеет ясно определенной одежды и

ни одна вещь своего определенного места. Одним этим словом: «надел бабью шубенку», отпечатан весь характер среды, в которой происходит действие, и слово это сказано не случайно, а сознательно»*.

Критерий, помогающий отличить художественное слово от нехудожественного и четко сформулированный Л. Толстым, имеет для нас, писателей и редакторов, огромное практическое значение. Вооруженные им, мы можем уже не полагаться только на одно свое чутье, а отбирать детали сознательно, с твердой уверенностью в их художественной ценности.

Если автор глубоко прочувствовал это отличие, то он быстро начинает избавляться и от излишней детализации и от пристрастия к литературным красотам.

Ему становится понятно также, почему истинно художественное произведение можно перечитывать много раз. В зависимости от жизненного опыта читателя оно открывает ему с каждым прочтением все новые и новые глубины.

Произведение же, лишенное художественных достоинств, хотя оно, может быть, и написано цветисто и занимательно, перечитывать скучно, томительно — оно никаких новых представлений, кроме прямого, не вызывает.

Найдя критерий, автор уже по-другому подходит к слову. Ищет художественную деталь или подробность, раздумывает над ней: что же она дает?

Пушкин, как известно, умел одной-двумя чертами нарисовать картину, образ предмета. Примеры этого искус-

---

* То же положение высказал в свое время Короленко в письме к начинающему поэту. В связи с примером из Пушкина он так определил силу поэтической речи: «*Сила эта состоит в том, что в данной комбинации слов каждое слово, кроме прямого представления, влечет за собой еще целый ряд представлений, невольно возникающих в уме*».

ства неоднократно приводились исследователями. Приведу еще один.

Среди художественных деталей, рассеянных в «Капитанской дочке», есть одна многозначная деталь, не всегда замечаемая при чтении.

Гринев приехал в Бердскую слободу к Пугачеву:

«Я вошел в избу, или во дворец, как называли ее мужики. Она освещена была двумя сальными свечами, а стены оклеены были золотою бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомойник на веревочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкий шесток, уставленный горшками,— все было как в обыкновенной избе».

В этом описании нет ни эпитета, ни сравнения, ни метафоры. Оно дано просто и даже сухо. Однако оно по-настоящему художественно. Пушкин на первый план выдвинул две детали: сальные свечи и золотую бумагу. Почему?

Мы видим не только внутренность «дворца» Пугачева, но начинаем живее чувствовать деревню тех лет, когда свечи и золотая бумага были для крестьян явлением совершенно редкостным. А разве в этих деталях не вырисовывается сам Пугачев с его наивным представлением о царском дворце!

Столь же емка другая аналогичная деталь, относящаяся к внешнему виду капрала Белобородова. Он «не имел в себе ничего замечательного, кроме голубой ленты, надетой через плечо по серому армяку».

Велика роль в создании художественности таких изобразительных средств, как эпитеты, сравнения, метафоры, метонимия, гипербола. Вопрос этот хорошо разработан в нашей теоретической литературе. Любой начинающий достаточно осведомлен в нем, и не надо бы, казалось, повторять здесь общеизвестные истины. Однако приходится.

Назначение эпитета, метафоры, сравнения и других поэтических средств, как известно,— обогащать образ, раздвигать круг представлений, мыслей, чувств.

«Думая так, я, с невольным биением сердца, глядел на бедную лодку; но она, как утка, ныряла, и потом, быстро взмахнув веслами, будто крыльями, выскакивала из пропасти среди брызгов пены» (Лермонтов, «Тамань»).

Как оживили всю картину эти два внутренне связанных между собой сравнения!

«И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» («Тамань»). Это развернутое обобщающее сравнение раскрывает душевное состояние рассказчика. Новый свет бросает оно на все происшествие.

«За ним с лаем гнались собаки, кричал где-то позади мужик, в ушах свистел воздух, и Ивану Дмитричу казалось, что насилие всего мира скопилось за его спиной и гонится за ним» (Чехов, «Палата № 6»).

Это сравнение точно высекает искрой главную идею произведения, ее социальный смысл, ее пафос.

Но сравнения, эпитеты, метафоры, которые мы легко пускаем в ход,— «инструмент» очень тонкий. При необдуманном, неосторожном их использовании можно погубить образ.

«Бескрайнее, ровное, как разутюженная простыня, поле расстилалось перед ними». «Изредка доносился однотонный, как шум примуса, прибой моря». Прочтешь эти фразы и видишь уже не поле, а разутюженную простыню, слышишь не море, а шипение примуса на кухне. А ведь эти авторы, вводя сравнение, хотели, несомненно, усилить картинность и приблизить к нам предмет, а вместо того они умалили, принизили его и отдалили от чита-

теля. «На обочине пашни белели, будто небрежно разбрызганные капли извести, подснежники». Автор, написав эту фразу, вероятно, радовался, что нашел новое, не избитое сравнение. А что получилось? Образ весеннего цветка потускнел, утратил поэтичность.

Эпитеты, причем обычно самые ходовые, самые шаблонные, начинающий чаще всего использует при описании природы. Есть авторы, которые чуть не к каждому существительному подключают эпитет. Когда читаешь такое произведение, то невольно погружаешься в сон — однообразие убаюкивает.

Есть любители метафор. Иной так перенасытит текст метафорическими выражениями, что читатель поминутно останавливается, чтобы их воспринять, отвлекается в сторону от прямого представления и, устав от мелькания множества образов, откладывает книгу в сторону.

Цветистая проза, где поэтические прикрасы назойливо лезут в глаза, стареет, как показывает история литературы, довольно быстро. Долговечней «нагая» проза, где «предмет, как бы не имея словесной оболочки, выступает сам собою, натурою перед глаза» (Гоголь). Понятно, выбор того или другого стиля — дело сугубо личное, дело вкуса.

Как не вспомнить слова Жорж Занд:

«Высмеивая стиль некоторых литературных мэтров, реалисты подняли вопрос, разрешить который не могут ни они, ни кто-либо другой, а именно: надо ли разукрашивать свой слог золотом и алмазами или же предоставить его непредвиденному и небрежному течению разговорной речи? На это можно ответить, только отбросив всякие теории. Я лично считаю, что слог нужно разукрашивать золотом и алмазами, если умеешь это делать и делаешь хорошо; точно так же хорошо быть простым, если это тебе удается,— и то и другое одинаково трудно».

16

Некоторые начинающие литераторы считают, что легче всего писать для детей: там меньше спросу, быстрее можно продвинуть что-то в печать. Во «взрослую» же литературу пока еще рано направлять свои стопы, прежде всего надо мастерством овладеть.

И вот люди, не накопив писательского опыта, порой глухие к живому слову, идут в детскую литературу и нередко остаются там надолго.

Эти литераторы, не ставящие перед собой больших художественных задач, руководствуются в своей работе над детской книгой несложным правилом: «Пиши просто, ясно». Любители сравнений добавляют к этому: «В детской книжке язык должен быть как горный воздух».

Никто не оспаривает этого утверждения. Действительно, писать для ребенка надо просто, ясно, и, чем меньше его возраст, тем проще и чище должна быть фраза по своей лексике и структуре.

Но что значит писать просто? На этот вопрос ответить не так легко.

Когда-то я думала, что для малышей надо писать особой, короткой фразой, без причастий и деепричастных оборотов. Такой выхолощенный текст, процеженный через частое сито дидактических и педагогических правил, у меня самой, помнится, вызывал смутное, неосознанное отвращение. Один случай разом рассеял это заблуждение.

Научный работник, автор капитального труда «Рыбы Урала и их ужение», Юрий Владиславович Цеханович принес в издательство детский рассказ. Это был его первый художественный опыт. До этого он писал только деловую прозу. Те, кто знал Цехановича, удивились тому, что он, человек пожилой, занимавшийся до сих пор серьезной исследовательской работой, вдруг ударился в бел-

летристику, не имея на то никаких как будто оснований. Правда, незадолго до этого у меня был с ним разговор о детской книге. Я полагала, что он, как знаток рыб, сможет написать для школьников интересную познавательную книгу. Он, однако, принес совсем другое: рассказ о котенке, которому девочка давала одно имя за другим после разных его злоключений: «Ур-Мурыч-Давлюшкин-Топлюшкин-Горелыш»*. По рассказу было видно, что автор хорошо чувствует особенности детского восприятия и умеет строить вещь. Я прочла рассказ Маше — пятилетней девочке. Она слушала его с интересом. Но после одного чтения трудно судить, что дошло до маленького слушателя и что им не понято.

Язык рассказа не вполне удовлетворял меня. Думалось, что его надо облегчить и совсем освободить от причастных форм. Мне казалось, что для ребенка четырех-пяти лет, которому предназначалась книжка, трудновата будет, например, такая фраза: «Леля вытащила котенка из воды, мокрого и дрожащего». Смущала конструкция предложения, наличие причастия. Причастий, особенно с «шипящими» суффиксами, избегает и взрослая литература.

Я кое-где упростила текст и дня через три прочла опять Маше. Девочка как будто не замечала переделок, но едва была прочитана фраза в новой редакции: «Леля вытащила котенка из воды. Он дрожал от холода», как мой маленький рецензент бережно, с волнением в голосе добавил: «и дрожащего».

Возможно, что из всей рукописи при первом чтении запало в память Маши одно это слово, поразившее ее,

* Книжка Цехановича вышла в Свердловске в 1936 году. Позднее он выпустил две интересные повести для школьников: «Маленькие рыбаки и большие рыбы», «Наш аквариум». Преждевременная смерть в 1942 году оборвала работу над третьей повестью.

очевидно, необычным суффиксом. Глагол «дрожал» девочка, разумеется, узнала давно, и слово это сейчас было для нее уже привычным, новая же форма знакомого слова ее и привлекла и запомнилась. Я из ложного страха и недоверия к силам ребенка убрала его и, разбив фразу на два простеньких предложения, ослабила ее эмоциональную силу. Ребенок это тотчас почувствовал.

В одной народной сказке зайка говорит: «Забрался в мою избушку неслыханный зверь». Слово «неслыханный» тоже очень поразило Машу. Она повторила его сразу же, как ей прочли. И на другой день, когда ее попросили рассказать эту сказку, она с особенным выражением в голосе произнесла «неслыханный зверь». Она не спрашивала, что означает это слово, корень его ей был знаком. Как и в слове «дрожащий», ее радостно взволновала новая форма известного слова.

Ребенок — это особый читатель-слушатель. Жадный до всего нового, еще им не познанного, он решительно отвращается от всего обесцвеченного. Упрощенная речь, без эмоционального трепета, без неожиданных огоньков сразу отталкивает его от себя. Он полон стремления вбирать все новые и новые понятия, знать слово во всех его смысловых оттенках и поворотах.

Как же искусно должен владеть всем словесным богатством тот писатель, который хочет войти в детскую литературу!

Если это положение, касающееся детского писателя, правильно, то как, спрашивается, совместить с ним такой факт: совсем не искушенный в мастерстве автор создает иногда удачное произведение?

Как-то в издательском самотеке мы натолкнулись на чудесную песенку, которую написал ученик третьего класса Ваня Тарасов. Песенка так всем понравилась, что ее без единой поправки издали отдельной книжкой с

картинками. Маленькому поэту выслали в деревню, где он жил, положенное число экземпляров книжки и вместо гонорара небольшую библиотечку. За неимением домашнего адреса посылку направили в школу.

В деревенской школе (это было лет двадцать назад) появление книги вызвало волнение. Учительница решительно заявила:

— Не может быть, чтобы это сочинил Тарасов. Он у меня ничем не выделяется из класса. Учится так себе. Ишь, какой нашелся поэт!

Ваню вызвали в учительскую и стали допрашивать. Ваня испугался и отказался от своей песенки. Побледнев, он твердил:

— Не я писал.

Тогда вызвали отца. А жизнь Вани сиротская. Матери родной нет, и дома он слышит одно: «Ванька, принеси дров, Ванька, пригони корову». Под нажимом отца он признал свое авторство. Он сказал, что прочел «Конька-Горбунка» и ему захотелось сложить песенку об отце, о колхозе и своей деревянной лошадке.

Под отцом бежит Каурый,
Подо мной лошадка Буря.
Едем-едем, каждый врозь,
Принимайте нас в колхоз!

Сразу батю принимают,
Сеять вику снаряжают,
Но обидели меня
И не приняли коня.

Говорят: «Таких не нужно».
Не пускают на конюшню
И не ставят ее в ряд,
«Деревянна», говорят.

Не горюй, моя лошадка,
Я моторчик привинчу
И на север ускачу.

Ваня с отцом ушли домой. Учительница еще раз пробежала взглядом по книжке и, откинув ее, сказала:

— Глупая песенка.

Она признавала только общеизвестных поэтов. Ваня же был простой мальчик, ничем не примечательный и даже не первый ученик в классе. К тому же он писал о своем и по-своему.

Маленькие читатели ничего не знали об этом суровом суждении. Они обрадовались новой книжке и заучили песню с одного раза. Когда шестилетней Маше прочли книжку, она в тот вечер долго что-то шептала про себя, лежа в кроватке. Мать прислушалась. Девочка шептала: «Под отцом бежит Каурый, подо мной лошадка Буря». Она припоминала и заучивала песенку, чтобы прочесть ее в своем детском саду.

Думаю, что этот факт и другие, ему подобные, вполне объяснимы, если принять следующие слова Белинского:

«Для образования детского писателя много и много нужно условий! Нужны душа благородная, любящая, кроткая, спокойная, младенчески простодушная, ум возвышенный, образованный, взгляд на предметы просветленный и не только живое воображение, но и живая, поэтическая фантазия, способная представить все в одушевленных, радужных образах».

Как видно, не каждый талантливый беллетрист или поэт может стать детским писателем.



В начале 50-х годов в пермский писательский коллектив влилась сразу большая группа начинающих писателей, не имевших специальной литературной подготовки. Это были люди разных профессий — инженеры, горняки, учителя и просто бывалые люди. Для повышения их общего литературного уровня были организованы чтения лекций по теории литературы и стилистике. Но лекции эти мало кого удовлетворили. Материал, привлекаемый лекторами, не имел отношения к практике местных писателей и носил большею частью общий теоретический характер.

Тогда решено было организовать литературный семинар. Проблема художественного мастерства сложна и, по существу, неисчерпаема. Мы это понимали и потому поставили перед собой малую задачу: пока рассматривать отдельные профессиональные вопросы, сообща их обсуждать, не претендуя на широту обозрения и оберегаясь всеми мерами от категоричности суждений.

Занятия начались. Сообщения участников семинара были краткими: минут на десять-пятнадцать. Это был живой, ничем не стесняемый разговор товарищей по перу,

из коих ни один не мог назвать себя мастером, хотя некоторые и были членами Союза писателей.

У нас не было руководителя. Менялись докладчики, менялись и председатели, ведущие занятия. К непринужденности собеседования невольно располагал круглый большой стол, за который мы усаживались как одна семья.

Иногда участники семинара брали какую-либо небольшую рукопись, чтобы в связи с ее обсуждением затронуть тот или другой вопрос литературного мастерства. В этих случаях темы для разговора заранее не планировались, они возникали неожиданно.

Что же обсуждалось за круглым столом?

1

Некоторые начинающие полагают, что художественный образ рождается сразу, в порыве вдохновения, и, видя, что у них так не получается, теряют веру в себя.

Заблуждение это рассеивается без остатка, когда начинаешь знакомиться с работой классиков над рукописью.

Текстовой материал мы брали отовсюду: из специальных монографий и журнальных статей. Иногда, взяв академические издания, где напечатаны различные варианты произведения, пробовали провести самостоятельный анализ. Но так случалось редко. То нет под рукой необходимых книг, то времени мало. Сказывалось также отсутствие навыков к исследовательской работе.

Несмотря на случайность в выборе материала, занятия эти понемногу рассеивали наивный взгляд на труд писателя как на взлет одного вдохновения. Каждому было интересно сличить различные редакции одного и того же текста и, не заглядывая в комментарий исследователя, строить догадки о ходе творческой мысли, открывать

средства и приемы, повышающие художественную выразительность.

На этих занятиях новичкам воочию становилась ясна разница между показом и, как говорят, «рассказом» (имеется в виду простое, не образное сообщение факта). Некоторые из них не сразу улавливают это различие. Бывает так — скажут иному: «Ты показывай, а не рассказывай!» — а он в ответ с самым искренним недоумением: «Но я же показываю. Неужели ты не видишь?» В конце концов он, конечно, уясняет суть различия, но еще долгое время образную подачу перемежает кусками сухого, бескрасочного сообщения.

Один из авторов, чтобы постоянно помнить основной тезис искусства, даже повесил перед своим столом надпись: «Не рассказывай, а показывай!» Что ж, если это напоминание не мешает писать, пусть висит. Надпись эта, по существу,— своеобразный перевод крылатого выражения Белинского: «Поэзия рассуждает и мыслит образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами».

Поучительной для всех нас была творческая история стихотворения Пушкина «Анчар».

Здесь можно проследить, как великий поэт настойчиво добивался полного подчинения идее всех деталей, всех подробностей, и убедиться в том, что идея, а не что иное, организует художественное единство. Для нас это было немалым событием. Ведь эта истина — краеугольный камень искусства.

Остановил внимание и такой пример из истории создания «Капитанской дочки».

Всем известна небольшая картина, рисующая Машу Миронову в тот момент, когда открыли ее светлицу, находящуюся под караулом Швабрина. «*На полу,* в крестьянском оборванном платье сидела Марья Ивановна, бледная, худая, *с растрепанными волосами*».

В первоначальной редакции эта картина была несколько иной: Марья Ивановна сидела *«перед окном на стуле* в крестьянском оборванном платье *с распущенными волосами»*.

Нужно ли говорить, какое положение героини больше будет трогать читателя. Не перед окном на стуле сидит дочь капитана Миронова, а прямо на полу, и не распущены волосы, а растрепаны. Возможно, перед тем Швабрин врывался к ней и в борьбе с ним растрепались ее волосы, думаем мы; и как же она ослабела, если, упав на пол, уже не имела силы подняться.

Много примеров было взято из практики Гоголя. Приведу те из них, которые возбудили общий интерес.

Повесть «Тарас Бульба» впервые появилась в печати в 1835 году. После этого Гоголь подверг ее коренной переработке. «Повесть стала вдвое обширнее и бесконечно прекраснее» (Белинский). В новой редакции она вошла в Собрание сочинений Гоголя издания 1842 года. На сопоставлении разных редакций текста повести мы и остановились, взяв текстовой материал из научных статей.

В редакции 1835 года было:

«И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, начали преусердно колотить друг друга».

В окончательной редакции:

«И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, начали садить друг другу тумаки и в бока, и в поясницу, и в грудь, то отступая и оглядываясь, то вновь наступая».

В черновой рукописи второй редакции было:

«Отворились ворота и приняли коней и всадников, усталых, изнуренных, воротившихся без многих своих товарищей».

В окончательной редакции:

«Со скрыпом отворились обитые железом ворота и приняли толпившихся, как овец в овчарню, изнуренных и покрытых пылью всадников».

В первой печатной редакции встреча Тараса с Андрием на поле боя была дана так:

«— Что, сынку?— сказал Бульба, глянувши ему в очи.

Андрий был безответен.

— Что, сынку?— повторил Тарас:— Помогли тебе твои ляхи?

Андрий не произнес ни слова; он стоял, как осужденный.

— Так продать, продать веру? *Проклят и тот час, в который ты родился на свет!*

Сказавши это, он глянул с каким-то исступленно-сверкающим взглядом по сторонам.

— *Ты думал, что я отдам кому-нибудь дитя свое? Нет!* Я тебя породил, я тебя и убью. Стой и не шевелись, *и не проси у господа бога отпущения: за такое дело не прощают на том свете!*

Тарас отступил на несколько шагов, снял с плеча ружье, прицелился... выстрел грянул...»

Эта же сцена в окончательном виде:

«— Ну, что ж теперь мы будем делать? — сказал Тарас, смотря прямо ему в очи. Но ничего не знал на то сказать Андрий и стоял, утупивши в землю очи.

— Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?

Андрий был безответен.

— Так продать? продать веру? продать своих? Стой же, слезай с коня!

Покорно, как ребенок, слез он с коня и остановился ни жив ни мертв перед Тарасом.

— Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью!— сказал Тарас и, отступивши шаг назад, снял с плеча ружье... Тарас выстрелил».

В окончательной редакции значительно возрос драматизм действия, образ Тараса встал перед нами более величаво и более сурово. Почему?

Гоголь задержал наступление развязки и сжал речь Тараса.

В первой редакции Тарас сразу заявляет о своем решении убить сына. В последней — он приказывает сыну сойти с коня. Зачем? Мы не знаем еще определенно, но догадываемся и трепещем. Задержка усилила напряжение, общий драматизм сцены.

В первой редакции Тарас произносит немало жалких и общих слов. Гоголь выбросил их. Драматизм положения требовал предельного лаконизма. Многословие к тому же не соответствовало характеру Тараса — сурового, молчаливого казака. Гоголь оставил только самые простые, но зато и самые сильные выражения: «Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью».

Еще пример из практики Гоголя.

В первоначальном тексте Ноздрев говорит Чичикову:

«Ну, так купи собак. Я тебе продам чудную пару: до пятнадцати тысяч мне стоили. То есть такие собаки, что просто мороз по коже подирает».

Голос Ноздрева — бесшабашного враля, любителя преувеличений — здесь слышится довольно явственно. Можно было бы оставить текст и в этом виде. Но Гоголь отбрасывает его. Нет еще должной экспрессии в речи Ноздрева, к тому же он не проявлен как знаток собак.

Чтобы обозначить эту черту, надо знать словарь собаководов, специфичность их разговора о мастях, породах собак.

В записной книжке Гоголя среди разного языкового материала есть пространная запись специальных терминов и деталей из области собаководства. Что выбрать из них для характеристики той собаки, которую будет

расхваливать Ноздрев? Конечно, надо взять детали самые сильные, самые резкие по впечатляемости. Только они будут в духе Ноздрева.

Гоголь берет из записной книжки три детали: «брудастая — с усами и торчащею шерстью... бочковатость, выпукловатость... лапа в комке — сжатая лапа».

И вот складывается окончательная редакция:

«Ну, так купи собак. Я тебе продам такую пару, просто мороз по коже подирает! брудастая с усами, шерсть стоит вверх, как щетина. Бочковатость ребр уму непостижимая, лапа вся в комке, земли не зацепит!»

Внесены всего три-четыре детали, а как неузнаваемо возросла рельефность всего образа, как усилилась общая экспрессия речи героя.

Небольшим на первый взгляд изменением художник может добиться огромной силы эмоционального воздействия, сделать образ более зримым, более впечатляющим.

Глубокий интерес неизменно вызывали примеры из творческой практики Чехова.

В рассказе «Анна на шее», опубликованном первоначально в газете, сказано про мужа героини: «Самое характерное в его лице было отсутствие усов, это свеже выбритое, голое место, которое постепенно переходило в щеки».

Подготовляя рассказ для собрания сочинений, Чехов внес в эту фразу одну небольшую, но очень выразительную вставку: «Самое характерное в его лице было отсутствие усов, это свеже выбритое, голое место, которое постепенно переходило в *жирные, дрожащие, как желе, щеки*». Так видит Анна своего мужа. Чехов не говорит прямо, что он ей отвратен, но этой деталью, особенно сравнением, он показывает нам ее отношение к нему.

Всматриваясь в поправки, внесенные Чеховым в окончательный текст, мы повсюду ощущали одно и то же, не ослабевающее ни на минуту его стремление повысить художественную силу слова.

«...Лубки в вашем лесу ворует» — «...Лубок в вашем лесу *дерет*» («Моя жизнь»).

«Осетрина-то была не свежая!» — «Осетрина-то *с душком*» («Дама с собачкой»).

«...Вы не мужчина, а какая-то простокваша...» — «...Вы не мужчина, а какая-то, *прости господи, размазня*» («Ариадна»).

«У меня их двое, знаете ли» — «У меня их двое, *подлецов*» (Жмухин о своих сыновьях в рассказе «Печенег»).

«Он сидел на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, с красным затылком» — так было в первоначальном описании наружности Егора из рассказа «Святки». Чехов вставил после слова «здоровый» слово «*мордатый*» и тем сильнее обозначил образ Егора и отношение к нему старухи Василисы.

Сравнивая окончательный текст с газетным или журнальным, мы видели, как от небольшой поправки, замены или перестановки слова неожиданно проступала в предмете какая-то черта, очень нужная, жизненная. Самое простое, обыденное сообщение превращалось в художественное. При взгляде на это чудесное преображение текста невольно вспоминались слова Гоголя, сказанные им по окончании первой главы второго тома «Мертвых душ»:

«Вот что значит, когда живописец даст последний туш своей картине. Поправки, по-видимому, самые ничтожные: там одно словцо убавлено, здесь прибавлено, а тут переставлено — и все выходит другое. Тогда надо напечатать, когда все главы будут так отделаны...»

На занятиях семинара мы иногда делали так: брали из черновиков писателя кусок текста и пытались угадать окончательный его вид. Вполне понятно, нам ни разу не удавалось попасть, как говорится, в точку.

В одном из вариантов сцены, изображающей князя Андрея после первой его встречи с Наташей Ростовой, было написано:

«Князь Андрей встал и подошел к окну, чтобы отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет осветил его, стол со свечкой и часть кровати. Он отворил окно. Ночь была светлая и душистая».

Приведя эти строки, докладчик сказал:

— А теперь попробуем определить, что здесь не удовлетворило Толстого.

Мы долго вглядывались и гадали — что же? Текст нас вполне устраивал. Всю приблизительность, эскизность этого описания мы ощутили только после того, как узнали окончательную редакцию. Толстой лишь в двух местах тронул картину своей гениальной, безошибочно точной кистью — и она вмиг преобразилась.

«Князь Андрей встал и подошел к окну, чтоб отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет, *как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату.* Он отворил окно. Ночь была *свежая и неподвижно-светлая*».

Сопоставление различных редакций известного всем произведения имело для участников семинара не только глубокий интерес с точки зрения изучения приемов литературного мастерства, но и являлось своеобразным стимулом к упорной непрерывной работе.

— Когда у меня ничего не выходит,— говорил мне потом один из молодых писателей,— и я уже начинаю считать себя полной бездарностью, я беру первый вариант «Тараса Бульбы» и читаю. Если он, гений, писал так

в самом начале работы, то нам уж сам бог велел трудиться до седьмого пота. Ободрюсь, воспряну духом и принимаюсь опять черкать, выбрасывать, искать...

2

Изредка занятия семинара посещал старый литературовед. Обычно он молча слушал наши споры, лишь иногда вставлял свое слово. Однажды он сказал нам, что не прочь сделать сообщение о синтаксических особенностях речи экспрессивной, эмоциональной. Этот вопрос он только начал разрабатывать, кое-какие наблюдения у него уже есть, и он готов их здесь изложить, если эта тема интересует участников.

Предложение было принято с охотой и в то же время с тайной опаской: как бы старик не ударился в анализ стиля классиков. Спору нет, мастера прошлого писали замечательно, но как бы не подпасть под их могучее влияние и не потерять свою интонацию, свой голос, хоть слабенький, но свой.

Да и то надо принять в расчет: манера письма таких художников, как Тургенев, неотделима от девятнадцатого века. Сейчас другая эпоха, другие требования. Надо бы что-то новое, современное...

Так, или примерно так, думали некоторые участники семинара.

Догадываясь об их страхах, литературовед сказал, что будет брать примеры также из современной советской литературы.

Он начал свою речь с общей, очень неутешительной оценки языка и стиля местных писателей. Он сказал, что многие наши писатели, как молодые, так и старые, поверхностно работают над фразой, не добиваются настойчиво того, чтобы она с должной экспрессивностью выра-

жала их мысль и чувство, строят фразы по несложному стандарту.

— Примеры?— спросил докладчик, заметив оживление среди присутствующих.— Цитирую из знакомой вам книги:

«Они шли по узкой тропинке среди благоухающей тишины леса и веселого щебета птиц. У девушки радостно сверкали большие черные глаза и вспыхивали в улыбке ровные, ослепительно белые зубы». Ну и так далее. Я хочу обратить ваше внимание не на то, что этот кусок текста представляет собой набор готовых выражений. Я хочу отметить иное. Как легко на этом тексте производить грамматический разбор! Любой школьник ответит на пятерку. Каждый член предложения на своем обычном излюбленном месте: подлежащее стоит перед сказуемым, определение—перед определяемым словом, дополнение—за словом, которое им управляет. И так по всей книге фразы вытянуты в привычный грамматический ранжир. Ни одной живой «рельефинки» не уловишь на этой глади. Хоть бы какая деталька чуть-чуть выступила вперед, хоть бы что-то зацепило нас, запомнилось. Какое удручающее однообразие!

Докладчик тронул стопку своих записей и продолжал:

— То, что я скажу,— это не открытие, а давно известные вещи. К сожалению, о них писатели забывают, когда садятся за рабочий стол. Вот некоторые синтаксические конструкции, которые, как вы увидите, необычайно усиливают эмоциональное впечатление, сообщают речи взволнованный характер и подчеркивают в фразе нужную деталь, нужный оттенок мысли, чувства.

Начну с классиков и после них перейду к современным писателям, заранее оговариваясь, что мой выбор будет в какой-то мере случаен.

Итак, примеры.

Из произведений Тургенева:

«...раз — всего только раз!— он приласкал меня с такою нежностью, что я чуть не заплакал...» («Первая любовь»).

«Он ходил просить о чем-то матушку, и, говорят, даже заплакал, он, мой отец!» («Первая любовь»).

«Уже не досада меня грызла,— тайный страх терзал меня, и не один страх я чувствовал... нет, я чувствовал раскаяние, сожаление самое жгучее, любовь — да! самую нежную любовь» («Ася»).

Из рассказа Достоевского «Кроткая»:

«А ведь это было всего несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник!»

«Сначала спорила, ух как, а потом начала примолкать, совсем даже, только глаза ужасно открывала, слушая, большие, большие такие глаза, внимательные».

«Вдруг, поднявшись, голос оборвался — такой бедненький голосок, так он оборвался жалко...»

Примеры из Чехова — «Рассказ неизвестного человека»:

«...на глазах у нее выступили слезы, не робкие, не горькие, а гордые, сердитые слезы».

«Я любил... по целым часам смотреть на домик, где, говорят, жила Дездемона,— наивный, грустный домик с девственным выражением, легкий, как кружево, до того легкий, что, кажется, его можно сдвинуть с места одною рукой».

«Мне стало казаться, что мы давно уже едем, давно страдаем и что я давно уже слышу, как дрожит дыхание у Зинаиды Федоровны».

«Виднеются бронзовые профили, верблюды подгибают колени, ложатся, и звезды, такие большие низкие звезды пустыни, горят в их умных глазах» (Пришвин).

Большая часть примеров — это простые предложения. Несмотря на несложность построения, в каждом из них есть, как вы заметили, «своя рельефинка», нарушающая ровный тон взятой интонации.

Черта, на которой хочет автор сосредоточить свет, как бы выступает вперед и эмоционально конкретизируется.

Каким путем это достигается?

Нужное слово повторяется еще раз в том же виде, подчеркивается тем самым, но чаще всего к нему добавляются слова, не только уточняющие эту деталь, но и эмоционально ее усиливающие.

Попробуйте убрать эти вставки, синтаксически очень слабо связанные со своим словесным окружением, и вы увидите, как фраза разом окостенеет, померкнет.

Писатель может добиться еще большего эмоционального воздействия, используя сложные построения, с параллельными конструкциями.

«Я ломал руки, я звал Асю посреди надвигавшейся ночной тьмы, сперва вполголоса, потом все громче и громче; я повторял сто раз, что я ее люблю, я клялся никогда с ней не расставаться; я бы дал все на свете, чтобы опять держать ее холодную руку, опять слышать ее тихий голос, опять видеть ее перед собою...» (Тургенев, «Ася»).

Интересен по структуре этот речевой период. В нем пять параллелей, причем каждая последующая сильнее предшествующей. Взволнованность, страсть, энергия с помощью повторений и добавочных внутренних усилителей возрастает с необычайной стремительностью.

Много поучительного дает анализ языка позднейших произведений Бунина, где стиль писателя достигает наибольшей экспрессивности.

«Это из той адской подземной печи, куда, верно, уже вдвинули гроб с ее телом, валил этот страшный, молча-

ливый дым, такой особенный, такой не похожий ни на один дым в мире!» («Огнь пожирающий»).

— Многие из вас,— сказал далее докладчик,— тяготеют к простой короткой фразе. Некоторые сознательно избегают речевых периодов с причастными и деепричастными оборотами. Им кажется, что это сделает речь тяжеловесной, медлительной. Да и как бы не впасть в известный всем толстовский стиль.

Но всегда ли короткой фразой можно передать все, что хочет сказать писатель? Нет. Сложная и разветвленная конструкция имеет свои неоспоримые достоинства. Она может комплексно, за один раз схватить явление во всем его многообразном сочетании красок, звуков, мыслей и чувств.

У Бунина есть фразы, занимающие чуть не полстраницы. Несмотря на сложное синтаксическое построение, они ясны по смыслу, стремительны и заключают в себе огромный эмоциональный заряд.

«Митя и сам не мог не понимать, что нельзя и вообразить себе ничего более дикого, как это: застрелиться, раздробить себе череп, сразу оборвать биение крепкого молодого сердца, оборвать мысль и чувство, оглохнуть, ослепнуть, исчезнуть из того несказанно прекрасного мира, который только теперь впервые весь открылся перед ним, мгновенно и навеки лишиться всякого участия в той самой жизни, где Катя и наступающее лето, где небо, облака, солнце, теплый ветер, хлеба в полях, села, деревни, девки, мама, усадьба, Аня, Костя, стихи в старых журналах, а где-то там — Севастополь, Байдарские ворота, сиреневые знойные горы в сосновых и буковых лесах, ослепительно белое, душное шоссе, сады Ливадии и Алупки, раскаленный песок у сияющего моря, загорелые дети, загорелые купальщицы — и опять Катя, в белом платье, под белым зонтиком, сидящая на гальке у самых

волн, слепящих своим блеском, вызывающих невольную улыбку беспричинного счастья...» («Митина любовь»).

Значение синтаксиса для стилистики исключительно. Накоплен огромный запас разнообразнейших синтаксических форм, позволяющих выразить тончайшие оттенки чувства и мысли. Их надо знать. Не для того, чтобы механически переносить их в свои сочинения, а для того, чтобы успешнее овладевать языковым мастерством, плодотворнее вести поиски своих языковых приемов.

В заключение докладчик сказал:

— Вопрос, мною затронутый,—большой и сложный. Он требует широкого охвата наблюдений. Я привлек лишь малую толику, обратил ваше внимание на самые известные синтаксические конструкции и приемы, которые усиливают эмоциональность речи. Наш богатый и необычайно гибкий русский язык открывает безграничные возможности для создания все новых и новых форм выражения чувства.

3

Памятно занятие по искусству портрета. К нему никто особенно не готовился. Литератор, делавший первое сообщение, к удивлению всех, стал говорить не столько о портрете, сколько о характерах и поступках героя.

Ему заметили:

— Что же ты в одно сбил: и портрет и характер?

Докладчик сказал в ответ:

— Я рассматриваю портрет героев во всей жизненной совокупности. Разве портрет можно отделить от характера? Это все едино.

— Он прав,— поддержал его один из участников.— Портрет я тоже понимаю как характер. А портрет в узком смысле отрицаю. Он совсем не обязателен в произведе-

нии. Что дает, например, такое описание: «В комнату вошел высокий худой человек с длинным носом и черными, назад откинутыми волосами»? Ничего. Таких людей тысячи. Под это описание подойду и я и докладчик. А ведь мы совсем разные люди: и по характеру, и по профессии, и по биографии.

В этих словах была доля правды. Кому, в самом деле, нужен сухой перечень общих черт физического облика героя! Но из этого вовсе не следует, что портрет не нужен.

Начинающий автор, как правило, не любит описывать ни внешность своего героя, ни его одежду. Всем этим автор занимается мимоходом, а чаще — в последнюю очередь, когда вещь уже подошла к концу или после того, как она поступила к нему на доработку. Некоторые совсем не описывают внешность человека. На это в свое время обращал внимание Горький,

Герои без лица, без жеста, без костюма. В некоторых произведениях они действуют в таком виде — разговаривают, смеются, плачут. Странно быть в этом мире невидимок.

Иной автор, а таких немало, берет первую пришедшую на ум портретную деталь. Если в действие вводится хороший парень, то он обязательно кудрявый, белозубый или огненно-рыжий с веснушками; если мужчина средних лет — то коренастый, плотный; если старик — то седой и в очках. Дальше этих немудрых примет начинающий обычно не идет. Для портретной характеристики отрицательных персонажей пускается в ход тоже готовый «набор»: маленькие глазки, гнилые зубы, скрипучий голос и т. д.

Несамостоятельность и неопытность молодого автора особенно ощутимы тогда, когда он дает развернутый портрет.

Инженер встречает в цехе девушку, тоже инженера. Встреча, по замыслу автора, должна быть для обоих решающей. Автор так описывает ее наружность:

«Из-под красной косынки, которой была повязана ее голова, выбивались локоны светлых волос. Глаза были голубые, брови тоже светлые, нос остренький, а пухлые алые губы сложены так, будто они вот-вот рассмеются».

Девушка в повести оказалась совсем не улыбчивой. И на работе и в семье она была серьезной и даже несколько угрюмой; во всем, что она делала, сказывалась основательность деловитого человека. Остренький носик и пухлые губы, готовые вот-вот рассмеяться,— черты ходовые в литературе, автор наделил ими свою героиню, не думая о том, в какой степени они выражают ее душевный склад.

Участники семинара взяли наудачу еще два-три портрета из местных книг и там обнаружили то же самое: не портреты, а какие-то отписки для пресловутой графы «Особые приметы». Поискали портретов повыразительней — не нашли.

Малоутешительный итог подогрел внимание к искусству портрета. Стали приводить примеры из классической литературы — портреты наиболее запомнившиеся.

Один из участников открыл принесенный с собой томик Куприна и, комментируя по пути, прочитал из рассказа «В цирке» те места, что относились к внешнему облику героев.

Для анализа оказался очень удобным портрет директора цирка, который действовал в одной лишь сценке:

«В буфет быстро вошел директор, маленький, толстый и тонконогий человек, с поднятыми вверх плечами, без шеи, в цилиндре и распахнутой шубе, очень похожий своим круглым бульдожьим лицом, толстыми усами и жестким выражением бровей и глаз на портрет Бисмарка».

Портрет директора написан, как говорят художники, в полный рост, причем так, что отчетливо выявлена главная черта его характера — жесткость. Одновременно отмечается и другая, не менее существенная черта — директор маленький, толстый и тонконогий. Эту портретную черту писатель повторяет потом: директор, «семеня тонкими, слабыми ногами, побежал», «пошел, часто перебирая приседающими ногами».

В заключение сцены еще раз показан физический облик директора, крупным планом изображено лицо его в момент ярости: «...он перевел на него [на атлета] свои жесткие глаза, с нависшими под ними землистыми мешками» и «внезапно, затрясшись от злости, с прыгающими дряблыми щеками, с побагровевшим лицом, раздувшейся шеей и выкатившимися глазами, закричал задыхаясь...»

Участники семинара тотчас заметили, что портрет директора дан не статически, неподвижным куском, а в движении, в неразрывной связи с его действиями. Заметили также, что портретные черты обыгрываются в разных вариациях — прием, наиболее ярко выразившийся у Гоголя и Л. Толстого. Благодаря многократной повторности характерной детали кому не врезалась в память сладкая улыбка Манилова, короткая верхняя губка с усиками у жены Андрея Болконского, лучистый взгляд княжны Марьи.

— А почему мы не используем этот прием? Почему только раз, всего один раз, впишем портретик героя и уже больше к нему не возвращаемся?

Разговор о портрете продолжался и дальше. Разошлись с мыслью, что тему копнули чуть-чуть, что сделали лишь первый маленький шаг к усвоению многообразного и, по существу, беспредельного творческого опыта в искусстве портрета.

4

Не совсем обычно прошло занятие семинара, посвященное пейзажу. Каждый из участников выбрал из классической и современной литературы описание природы, чем-то его тронувшее и толкнувшее на размышления.

Два описания случайно совпали между собой по теме: гроза из «Степи» Чехова и гроза из рассказа Бунина «Натали». Когда их прочли одно за другим, то прежде всего в глаза бросилось главное между ними различие: у Чехова грозу видит наивный ребенок, мальчик Егорушка, а у Бунина — студент, причем в момент «восторженной и чистой страсти» к девушке, перед тем признавшейся ему в любви.

И как же несхожи между собой эти два, по-своему прекрасные, описания, потребовавшие от художников большого творческого воображения.

Сопоставляя и вглядываясь в эти картины грозы, мы, зная о «луче зрения», уже замечали теперь то, что от нас ускользало раньше, и лишний раз утверждались в необычайной действенности этого литературного приема.

Небезынтересно отметить, что еще в 1905 году о «луче зрения» так же ясно, доходчиво, как А. Толстой, сказал Куприн в беседе с одним начинающим: «В описаниях помни, что так называемые «картины природы» в рассказе видит действующее лицо: ребенок, старик, солдат, сапожник. Каждый из них видит по-своему. Не пиши: «мальчик в страхе убежал, а в это время огонь полыхнул из окна и синими струйками побежал по крыше». К т о в и д е л? Мальчик видит пожар так, а пожарные иначе».

После Чехова и Бунина мы перешли к пейзажам других писателей. Читали кто что хотел: Гоголя, С. Аксакова, Тургенева, Ренара, Пришвина, Шолохова. Когда эта своеобразная демонстрация картин природы закон-

чилась, одна мысль, с особенной силой прочувствованная только сейчас, вспыхнула у всех: как ярко и тонко можно с помощью пейзажа выявить душевное состояние героя и как по-разному каждый из мастеров дает описание природы, подчиняя его общему замыслу произведения.

Вспомнили Мамина-Сибиряка, его роман «Черты из жизни Пепко», где автор в уста своего героя вложил очень интересное признание о том, как он трудился над разработкой пейзажа:

«Свои описания природы я начал с подражания тем образцам, которые помещены в хрестоматиях как образцовые. Сначала я писал напыщенно-риторическим стилем à la Гоголь, потом старательно усвоил себе манеру красивых описаний à la Тургенев... Над выработкой пейзажа я бился больше двух лет, причем мне много помогли русские художники-пейзажисты нового, реального направления. Я не пропускал ни одной выставки, подробно познакомился с галереями Эрмитажа и только здесь понял, как далеко ушли русские пейзажисты по сравнению с литературными описаниями... Мне много помогло еще то, что я с детства бродил с ружьем по степи и в лесу и не один десяток ночей провел под открытым небом на охотничьих привалах. Под рукой был необходимый живой материал, и я разрабатывал его с упоением влюбленного, радуясь каждому удачному штриху, каждому удачному эпитету или сравнению».

Припомнили также общеизвестный совет Чехова: «Общие места, вроде «заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего неба, заливало багровым золотом» и проч. ... «Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали» — такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится

лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатилась шаром черная тень собаки или волка и т. д.».

После живописи больших художников слова никому из нас не хотелось рассматривать свои пейзажи. Ведь мы писали их большей частью затем, чтобы отдать дань литературной традиции или чтобы заполнить какую-либо пустоту в повествовании. Собственно, наши пейзажи нельзя было назвать картинами или этюдами. Это были приблизительные карандашные наброски, сделанные «вообще», без определенной творческой задачи. Пейзажи, а также портреты писались обыкновенно от лица автора, вернее сказать, от неизвестного, бесстрастного лица. Тогда как надо: «Если описываешь от своего лица, покажи это *свое лицо*, свой темперамент, настроение, обстоятельства жизни. Словом, ничего «внешнего», что не было бы пропущено «сквозь призму» твоей индивидуальной души или кого-нибудь другого. Мы не знаем «природы» самой по себе, без человека» (Куприн).

Один из нас все же ради любопытства заглянул в только что вышедшую книжку и прочел начало:

«Черное бархатное небо было усыпано мириадами светлячков-звезд. На востоке уже начинался новый день — там где-то далеко-далеко небо постепенно светлело, приобретало бледно-розовый оттенок».

Да, так было легко писать. Этот пейзаж не только не был средством психологической характеристики героя, не помогал «сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации» (Чехов), но и не выполнял своей прямой функции — не изображал место действия. Эта банальность вставлена для заполнения пространства.

— Лучше обратимся опять к Шолохову,— сказал кто-то и раскрыл «Тихий Дон».

«Ранней весной, когда сойдет снег и подсохнет полегшая за зиму трава, в степи начинаются весенние палы. Потоками струится подгоняемый ветром огонь, жадно пожирает он сухой аржанец, взлетает по высоким будыльям татарника, скользит по бурым верхушкам чернобыла, стелется по низам. И после долго пахнет в степи горькой гарью от выжженной и потрескавшейся земли. Кругом весело зеленеет молодая трава, трепещут над нею в голубом небе бесчисленные жаворонки, пасутся на кормовитой зеленке пролетные гуси, и вьют гнезда осевшие на лето стрепета. А там, где прошлись палы, зловеще чернеет мертвая обуглившаяся земля. Не гнездует на ней птица, стороною обходит ее зверь, только ветер, крылатый и быстрый, пролетает над нею и далеко разносит сизую золу и едкую темную пыль.

Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу. Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть. Остались только дети. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю, как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и для других...».

— Вот искусство,— сказал один из участников.— Черная выжженная степь, потом картина живой окружающей жизни и снова, в другом уже аспекте, мертвая обуглившаяся земля. Здесь и определенная земная конкретность и символическое выражение последних лет жизни Григория. Это почти стихотворение в прозе.

5

Как-то мы обсуждали рассказ одного начинающего. Многие сразу заметили, что поначалу персонажи путаются и очень трудно их запомнить.

Для автора было неожиданным такое замечание и самым огорчительным из всех критических высказываний. Героев в рассказе было немного — четыре человека. Каждому он дал роль в развитии действия, старался выявить их индивидуальные черты. И вдруг оказалось, что одного героя можно спутать с другим. Почему же?

Всем тоже захотелось доискаться до причины: тот же недостаток отмечался и ранее, в других произведениях. Решили, не откладывая дела в долгий ящик, найти ответ сегодня же, сообща. Экземпляров рукописи было несколько. Разговор прервался, все обратились к тексту.

Через некоторое время один из участников сказал:

— Фамилии персонажей — вот причина. Таранов, Тарасов, Трубин, Трушин. При беглом чтении они воспринимаются как одинаковые. Написано: «Трушин спустился в подполье», а я читаю: «Трубин спустился в подполье» — и недоумеваю: откуда здесь Трубин? Он же ушел в город...

Автор согласился с тем, что неудачно подобрал фамилии, но стал возражать, когда ему сказали, что эти фамилии плохи еще и потому, что они случайны, не имеют никакого отношения к характерам персонажей. Автор считал, что они и должны быть случайны, как в жизни.

Как — случайны?! Мы с удивлением взглянули на молодого автора. Неужели он всерьез думает так?

— Я убежден в этом.

Неожиданно его поддержали еще два-три человека. Разговор оживился. Но у молодого автора не было никаких серьезных доводов, и он скоро сдался, когда стали приводить примеры из большой литературы.

Вот всем известные фамилии: Раскольников, Смердяков, Обломов. Здесь соответствие между фамилией героя и его внутренней сущностью настолько полное, что невозможно его не заметить. Случайно ли такое совпадение?

Возьмем еще фамилию — Кукшина из романа «Отцы и дети». Что значит «кукша»? Даль приводит в словаре несколько значений этого слова: «...сойка, ронжа, лесная воронка; дурно, неопрятно, неуклюже одетая женщина; шелуха, скорлупа, лузга». Тургенев рисует Кукшину как отрицательное лицо. Описывая наружность, он отмечает ее не совсем опрятное платье, невзрачную фигурку, круглые глаза, неловкость и общую неестественность ее движений. Фамилия заключала в себе тот образ, который ему был нужен. Она усиливала сатирическую направленность образа. Но при чтении фамилия эта не кажется специально отобранной, ибо за основу взято малоупотребительное, не всем известное слово.

Аналогичный пример можно привести из практики А. Островского. Когда он в сотрудничестве с Н. Соловьевым стал работать над пьесой «Светит, да не греет», то он прежде всего отверг некоторые фамилии действующих лиц, намеченные его соавтором. Главный герой носил фамилию Озерский. Островский откинул ее: она не имела отношения к характеру персонажа. В поисках подходящей фамилии он пошел по тому же пути, что и Тургенев. «Озерского я изменил в Рабачева,— писал он соавтору.— Рабач значит коренастое, кряжистое дерево, но вместе с тем суковатое и неукладистое».

Кто-то из исследователей высказал предположение, что Достоевский взял фамилию Карамазов потому, что она имеет некоторое сходство с фамилией известного террориста Каракозова, которым писатель ранее интересовался. Думаю, что эта догадка неверна. Больше оснований идти от слова «карамазый», что значит, по объяснению Даля, «черномазый (кара татр черный)» В романе находим этому подтверждение. Жена Снегирева, увидев впервые Алешу, говорит: «Здравствуйте, садитесь, господин Черномазов». Муж шепотом поправляет ее: «Кара-

мазов, маменька, Карамазов». Она отвечает: «Ну Карамазов или как там, а я всегда Черномазов».

Эти и многие другие факты свидетельствуют о том, что наши классики стремились так или иначе установить внутреннюю связь между фамилией героя и его художественным образом, причем средства к тому настолько многообразны, что их невозможно привести к одному знаменателю. В одних случаях писатель добивается полного, прямого соответствия между характером и фамилией, в других же он, ставя ту же художественную цель, контрастно их противопоставляет. Часто он прибегает также к народным прозвищам, ибо они емки и красноречивы.

Иногда фамилия подчеркивает одну какую-либо черту в характере персонажа или в его биографии, указывает, например, на его социальное происхождение.

Порой фамилия или имя одним лишь своим звучанием пробуждает в нас те самые ассоциации, которые хочет вызвать писатель. Калиныч из «Записок охотника». Его потому и зовут «так поэтически, что как бы сам собою возникает в нас образ: зеленый кустарник с веселыми красными ягодами» (И. Новиков).

Связь между фамилией героя и его сущностью бывает подчас настолько тонкой, неуловимой, что ее трудно объяснить словами. Вот фамилии из повести Пушкина: Дубровский, Троекуров, Шабашников, Верейский, Спицын. Чувствуешь, что Пушкин не случайно так назвал своих героев, а начнешь высказывать догадки, выходит грубо и как-то произвольно. Антон Пафнутьич Спицын — прислужник Троекурова. Это спица в колеснице всевластного деспота. Это догадка, но верна ли она? Интересно заметить, что Пушкин не сразу нашел для Спицына отчество. Вначале было Петрович, потом — Пахомович и, наконец, Пафнутьич. И это действительно Пафнутьич.

Очень сложные и в каждом отдельном случае особые соображения руководят писателем при выборе фамилии или имени героя. В записной книжке Чехова есть, например, такие чрезвычайно выразительные заготовки фамилий: «Маленький, крошечный школьник по фамилии Трахтенбауэр»; «Помещик из латышей, звали его Штопор; и у него выражение было такое, точно он собирался подмигнуть и сказать: «А хорошо бы теперь выпить!»

Можно ли из этих примеров вывести какое-то общее заключение? Нет. Одно можно сказать — что фамилии, имена и отчества персонажей, как и все компоненты художественного произведения, имеют свое эстетическое назначение. Они не случайны.

Разговор о фамилиях приоткрыл перед нами еще одну область тончайшей работы художника, о которой мы не задумывались раньше. Затем мы снова обратились к рассказу: вопрос еще не был выяснен до конца.

Не в одном неудачном выборе фамилий была причина путаницы. Не искусно и слишком поспешно автор ввел героев. Почти все разом они появились на первой странице. Притом без лица, без одежды, а лишь с краткой сопроводительной справкой — где и в качестве кого они работают. Естественно, что никто из персонажей не запомнился читателям.

Возможно, путаницы было бы меньше, если бы автор изобразил эту начальную сцену через восприятие кого-либо из персонажей. Тогда фигуры могли бы выступить в нужной перспективе и выявилось бы к ним определенное отношение. Но автор по неопытности написал сцену «со стороны».

Немного погодя вскрылась еще одна причина. Ее заметил писатель, ведущий обсуждение.

— Зачем вы своих героев называете по-разному?— спросил он автора.— Тарасова, например, вы называете

то по фамилии, то по имени, то по служебному положению, причем иногда в одной и той же фразе.

Автор с недоумением взглянул на писателя.

— Как, зачем? Не повторять же все время: Тарасов, Тарасов или — он, он? Я варьирую.

— Варьируйте там, где нужно. А здесь зачем? Смотрите, что у вас получилось: «Михаил бредил. Таранов отирал лоб следователю, поил Тарасова водой». Я минуту сидел над этой фразой. Думаю: сколько же здесь лиц — двое или четверо? Потом уж догадался, что Михаил и следователь — это все тот же Тарасов. Кто сказал вам, что надо здесь искать какие-то замены?

Автор молчал. Не мог он сказать, что на этот путь его косвенно натолкнул редактор, который подчеркнул в первой его рукописи все одинаковые слова. Тогда-то автор и сделал для себя вывод, что надо по-разному называть и персонажей.

Редактор, как потом выяснилось, не требовал таких замен, затемняющих смысл. Заметив однообразие, автор мог другим путем избежать повторяющихся слов.

6

В связи с обсуждением другой рукописи зашла речь о разбивке произведения на главы. Вопрос этот почему-то никогда ранее не поднимался в нашем коллективе. Возможно, потому, что в обсуждаемых произведениях не было грубых ошибок в членении. Мне, например, казалось, что «операция» эта ясна всем и не настолько уж затруднительна, чтобы о ней говорить особо. Однако это не так.

Перелистывая рукопись повести, которую мы разбирали, кто-то обратил внимание на резкое различие в объеме глав. Одна глава — в две страницы, а другая, рядом, — в двадцать две.

— А разве нельзя так? Я полагал, что можно как угодно делать,— сказал автор.

Возникший вопрос касался практики каждого, и все оживились: как лучше всего членить произведение, чем руководствоваться при этом? Если брать во внимание только внешнюю соразмерность частей, то не поведет ли это к механическому делению?

— Безусловно, да,— сказал председатель, ведущий обсуждение, и в подтверждение привел пример.

Знакомый ему журналист написал повесть без разбивки на главы. Повествование шло непрерывным потоком. Повесть была большая, почти роман. Он дал ее почитать родным, знакомым. Ему сказали, что повесть интересная, но читать ее очень трудно: хочется сделать передышку в чтении, а не знаешь, где остановиться — нет никакой вехи на длительном пути. Автор согласился с этим замечанием и расчленил повесть на главы. Но как? Он рассек ее почти механически — на куски в десять-двенадцать страниц.

Что получилось в итоге? Веселая картинка из мирной тыловой жизни завершала главу с боевым трагическим эпизодом. Сцены разной тематической направленности и тональности без разбору были втиснуты в случайные клетки — главы. Очень странно было читать эту повесть. Все время хотелось отбросить загородки, переставить их на другие места.

— Я в своей работе,— сказал писатель, продолжая разговор,— руководствуюсь словами Льва Толстого: «*Каждая глава должна выражать одну только мысль или одно только чувство*». Интуитивно я всегда следовал этому положению. Для меня каждая глава — это единство, что-то целостное, как клетка живого организма. Между прочим, при формировании этого микроединства, которого не всегда легко достичь, я прибегаю к заго-

ловкам. Они помогают найти мне главное — мысль или чувство. Потом эти заголовки я откидываю и просто нумерую главы. Как делают другие писатели и какого ориентира они придерживаются при членении материала — я не знаю. Вопрос этот небольшой, но для нас, литераторов, важный.

Разговор незаметно перешел на внутренние заголовки обсуждаемой повести.

«Петя на горе» — так назвал автор одну из глав. Ничего особенного не было в этом заголовке — не очень заманчивый, но и не плохой. Но кто-то, вспомнив содержание повести, с недоумением спросил автора:

— Петя? Какой Петя? У вас же основной герой Юра. Я не помню Петю.

Петя, как оказалось, в повести присутствовал. Но это был проходной персонаж: появившись всего один раз и ненадолго, он потом исчезал совсем. Зачем же в заголовке акцентировать на нем внимание?

— А вот тут как быть? Посоветуйте, — спросил автор, указывая на главу, в которой было несколько разнородных сценок.— Я искал обобщенный заголовок, охватывающий весь материал главы, но не мог придумать. Тогда взял за основу ту сценку, которая занимала более места. Правилен ли мой подход? Я что-то сомневаюсь...

Правилен ли? Присутствующие задумались.

— Когда у меня что-то не ладится, я обращаюсь к Пушкину. Посмотрим «Капитанскую дочку»,— сказал кто-то.

Раскрыли Пушкина. Нет ли в его романе аналогичного случая? Оказалось, есть. Это главы девятая и десятая.

В девятой главе больше половины текста отведено Савельичу и Пугачеву. Савельич просит Пугачева возместить утрату барского имущества, позднее Пугачев посылает Гриневу лошадь и тулуп. Сцена прощания Гринева с Машей занимает в этой главе всего одну страничку.

Если исходить из объема, то заголовок должен был бы сосредоточить внимание на Савельиче и Пугачеве. Пушкин не пошел по этому пути. Главе девятой он дал название «Разлука». Почему? В судьбе Гринева этот момент более важен, чем действия Савельича и Пугачева. Разлука с любимой девушкой, оставленной на произвол Швабрина, обусловила все дальнейшие поступки Гринева. Это событие было сердцевиной главы. Значимость его Пушкин подчеркнул и эпиграфом.

Дальше, в главе десятой, показаны две сцены: военный совет у генерала и получение письма от Марьи Ивановны. Об осаде Оренбурга сказано очень мало, и Пушкин прямо говорит: «Не стану описывать оренбургскую осаду, которая принадлежит истории, а не семейственным запискам». Однако главе десятой он счел нужным дать такой заголовок: «Осада города».

Когда пробуждено внимание к предмету, человек с особым чувством всматривается в него. Так мы вглядывались в оглавление «Капитанской дочки»— точно видели его впервые.

I. Сержант гвардии.
II. Вожатый.
III. Крепость.
IV. Поединок.
V. Любовь.
VI. Пугачевщина.
VII. Приступ.
VIII. Незваный гость.
IX. Разлука.
X. Осада города.
XI. Мятежная слобода.
XII. Сирота.
XIII. Арест.
XIV. Суд.

Вот как оно построено. Ничего случайного и внешне зазывного. Простота какая и точность! И в то же время заманчиво необыкновенно для каждого любителя книги. Видно сразу, что роман повествует о больших драматических событиях. Оглавление отразило все поворотные моменты в судьбах главных героев.

7

На литературном семинаре было заслушано также сообщение о ремарках в прозе. Вопрос этот вообще маленький, но нас он интересовал. Сообщение было ответом на некоторые наши недоумения.

Прозаики нередко жалуются, что в их распоряжении очень немного глаголов, которые возможно использовать в ремарках, сопровождающих прямую речь героя, что приходится потому пускаться на разные ухищрения, чтобы избежать утомительного однообразия. Отражая эти настроения, П. Бажов заметил как-то в беседе: «Надоели до тошноты все эти «сказал», «возразил». А куда от них денешься? Нельзя без них. Вот, например, Василий Шуйский — «сказал заискивающе» — и все ясно. Черта для характеристики. А главное, экономно. Читатель, между прочим, проглатывает».

Это в самом деле так. Кто из литераторов не испытывал некоторой досады при неизбежном и частом употреблении одних и тех же ремарок! И кто не пытался их как-то варьировать или совсем избавиться от них.

Молодой автор, надо заметить, ужасно боится повторить один и тот же глагол в ремарках. Он всячески старается их разнообразить. Ему кажется, что если на одной и той же странице он три раза употребит слово «сказал», то это плохо и редактор обязательно их подчеркнет (так, впрочем, и бывает иногда). Во избежание этого автор

при обработке рукописи придирчиво проглядывает свои ремарки и, наткнувшись на повторение, спешит произвести замену. Вместо простого, ясного слова «сказал» пишет «воскликнул», «проговорил», «произнес» и т. п.

Давно выступают в роли ремарок и такие глаголы, как «улыбнулся», «ухмыльнулся», «фыркнул», «усмехнулся», «поморщился».

Очень расширил круг подобных ремарок Достоевский. Он любил тотчас после прямой речи героя давать его действия в ремарке:

«— Нет, позвольте,— лез я с экспансивностями».

«— Буду, буду, я с тем воротился,— пожал я ей руку».

«— Господи! Это все так и было,— сплеснула мать руками».

«— Нет-с,— поднял он вверх обе брови».

«— А!— быстро закивал глазами Стебельков».

«— Смотри ты!— погрозила она мне пальцем».

«— А вот с этой-то самой минуты я тебя навек раскусила,— вскочила вдруг с места Татьяна Павловна».

Молодые авторы склонны слишком рьяно следовать этому примеру и сплошь и рядом пускают в ход такие ремарки:

«— Ты меня не понимаешь,— затопала ногами Вера».

«— Послушай,— хлопнул он меня по плечу».

Можно ли считать правильной эту тенденцию к расширению круга подобных ремарок? Короленко по этому поводу заметил как-то:

«Да,— улыбнулся он»... я это считаю законным. Рот участвует и в звуке и в улыбке. А вот уж «Да,— лягнул он ногою»— неудобно, как и «Да,— завозился он на песке».

Жалобы прозаиков на то, что в ремарках приходится прибегать к одним и тем же глаголам, вообще неоснова-

тельны. Наш богатый язык располагает громадным запасом глаголов, способных выражать тончайшие нюансы в интонации говорящего. Авторы, жаждущие разнообразия в ремарках, не могут пожаловаться на недостаток слов.

Но нужно ли уж так добиваться этого разнообразия в тех случаях, когда требуется просто пояснить — кто говорит.

Пушкин использовал в ремарках очень небольшое количество глаголов. В «Капитанской дочке», например, их не больше тридцати, преимущественно нейтральных: «сказать», «ответить».

Пушкин редко прибегал к такому глаголу, как «кричать», даже в тех случаях, когда явно напрашивалось это слово.

«Крик и визг, умолкнувшие на минуту, тотчас снова возобновились.

— Ну, ребята,— сказал комендант,— теперь отворяй ворота, бей в барабан. Ребята! вперед, на вылазку, за мною!»

Речь коменданта, очень энергическая и выразительная, здесь не нуждалась в добавочном усилителе со стороны ремарки. В самой его речи уже слышен крик. Глагол «крикнул» или «скомандовал», полагающийся по смыслу, был бы лишним, ненужным привеском к речи коменданта. Он к тому же отвлекал бы внимание читателя.

Дав нейтральное, эмоционально не окрашенное слово «сказал», Пушкин отодвинул ремарку в тень, в сторону, свел ее к роли простой справки.

Глагол «сказал» — широкого и многозначного употребления. Он может быть использован в десятке случаев вместо слов: спросить, произнести, проговорить, доложить, закончить, начать и т. п.

Л. Толстой часто употреблял в ремарках это слово.

«— Варенька, я очень счастлива буду, если случится одна вещь,— шепотом *сказала* она, целуя ее.

— А вы с нами пойдете?— смутившись, *сказала* Варенька Левину, делая вид, что не слыхала того, что ей было сказано.

— Я пойду, но только до гумна, и там останусь.

— Ну, что тебе за охота?— *сказала* Кити.

— Нужно новые фуры взглянуть и учесть, — *сказал* Левин.— А где ты будешь?

— На террасе».

В этом небольшом куске четыре раза употреблен один и тот же глагол «сказать», в двух случаях он поставлен вместо слова «спросить».

Вообще Толстой, как и Пушкин, не стремился в пояснительных ремарках разнообразить глаголы. В таком произведении, как «Анна Каренина», их, например, чуть побольше тридцати, причем взяты самые ходовые, общераспространенные.

Некоторые беллетристы присоединяют ремарки сугубо справочного характера чуть не к каждой реплике, не доверяя догадке читателя.

Иногда рассекают речь героя двумя-тремя ремарками. Если герой, начав говорить с одним лицом, обращается затем к другому собеседнику, автор считает нужным указать на это особой ремаркой. Эти вставки очень замедляют и утяжеляют речь.

Когда ремарка выполняет лишь служебную роль, то естественно стремление совсем от нее освободиться, чтобы она не стесняла и не заслоняла прямую речь. К какому обычно приему прибегает писатель, чтобы избежать справочных ремарок? Он перед началом речи героя показывает его лицо или жест, и тогда читателю ясно, кто говорит.

«Григорий всмотрелся и изумленно поднял брови.
— Батя, никак» (Шолохов, «Тихий Дон»).

«И вот вдруг послышались ее легкие и быстрые шаги. Я бросил книгу и вскочил:

— Что, заснула?

Она махнула рукой.

— Ах, нет! Ты не знаешь,— она может по двое суток не спать, и ей все ничего, как всем сумасшедшим. Прогнала меня искать у отца какие-то желтые и оранжевые карандаши...» (Бунин, «Ворон»).

Не задумываясь над ролью художественных ремарок, многие авторы строят их небрежно, часто по одному шаблону, почти механически. Используется обычно такой стандарт: вначале наречие, выявляющее интонацию говорящего, потом — глагол (сказуемое) и в конце — имя существительное (подлежащее).

«— Все ясно,— презрительно усмехнулся Василий,— теперь сорвется.

— Хватит тебе,— примиряюще перебил друга Андрей.

Сергей откинул свой чуб и сердито произнес:

— Уж не лез бы со своими советами.

— Что же ты сейчас будешь делать?— участливо спросил Андрей.

— Не знаю,— уныло ответил Сергей».

Шаблон подобного рода порождает недоверие ко всему материалу.

Один автор не раз повторял, что герои его рассказа не дают ему спать, толпятся вокруг него, разговаривают. Но так ли это? Сомневаюсь. Я видела, как правил он этот рассказ в гранках. Была в тексте такая фраза: «Вы скоро вернетесь?— ласково спросила она». Автор зачеркнул слово «ласково» и написал «холодно». Подумав, перечеркнул и это слово. Написал сверху «спокойно, чуть прищурясь».

Была ли эта правка поисками точного обозначения интонации говорящего? Едва ли. Мне показалось, что автор так и не увидел и не услышал свою героиню.

Роль художественной ремарки как составной части авторского повествования не так мала, как это кажется на первый взгляд. Развернутой ремаркой можно обозначить не только оттенки голоса, улыбку, выражение глаз, жест говорящего. Можно, кроме того, не тормозя основного действия, нарисовать и весь его портрет.

«Это такая шельма! Я ему говорил, так нет. Как же! Он в три года не мог собрать,— энергически говорил сутуловатый, невысокий помещик с помаженными волосами, лежавшими на вышитом воротнике его мундира, стуча крепко каблуками новых, очевидно для выборов надетых сапог» («Анна Каренина»).

Так же мимоходом, по пути, в ремарке можно изобразить обстановку, окружающую героя.

«Ну, вот вам и Долли, княжна, вы так хотели ее видеть,— сказала Анна, вместе с Дарьей Александровной выходя на большую каменную террасу, на которой в тени, за пяльцами, вышивая кресло для графа Алексея Кирилловича, сидела княжна Варвара» («Анна Каренина»).

Одной искусно построенной ремаркой можно схватить самые различные подробности жизни.

«Завтракать, завтракать!— на разные голоса закричали и девки, бросая лопаты и вилы, перескакивая через вал, соскакивая с него, мелькая голыми погами и разноцветными чулками и сбегаясь под ельник к своим узелкам» (Бунин, «Митина любовь»).

В общем, ремарка в прозе способна вынести большую художественную нагрузку. Достоинство этого скромного спутника прямой речи в том, что он всегда стоит как бы

в тени, на заднем плане. Ремарка не стремится заслонить прямую речь, наоборот, усиливает, обогащает ее. Как элемент художественного повествования, она имеет свое определенное эстетическое назначение.

* * *

Не пытаясь охватить весь круг вопросов, которые затрагивались на семинаре (в этом нет необходимости), остановлюсь в заключение на одном из них.

Положим, у автора есть своя тема, свой материал. Он нашел как будто и свой стилевой строй. Так свободно, без насилия над собой вылилась на бумагу эта картина, сцена, над которой страдал много дней. Нахлынуло! Не успевает рука записывать. Наконец-то после долгих бесплодных блужданий зазвучал его подлинный голос.

Еще слабенький, конечно, голосок, но *свой* собственный. Исписанные страницы эти, разумеется,— сырье, язык еще придется потом оттачивать и оттачивать, но главное — тон взят верный, мой тон!

Наступает другой день. Автор опять сидит за столом, но не спорится его работа. Пишет, зачеркивает, опять пишет. Не то, не то! Никак не может настроиться «на себя». Опять стал говорить не своим голосом.

Один начинающий, перед тем как приступить к письму, раскрывал какую-либо книгу любимого писателя. Прочтет страницу-две, уловит его голос и тогда берется за перо. Слова начинают идти более или менее свободно. Автор вошел в колею. Но в чью? Чужую.

Что же делать? Об этом мы однажды говорили на семинаре. Более опытный из нас сказал:

— Есть у Стендаля любопытное признание: «Работая над Монастырем [имеется в виду «Пармский монастырь»], я, для того, чтобы взять тон, читал каждое утро две-три

страницы Гражданского кодекса, дабы всегда быть естественным». Я раздумывал над тем, почему он брал Гражданский кодекс, а не что-либо другое. Рассудил так: судебная книжка безголосна, она лишена индивидуальной интонации, она не имеет ни звука, ни краски, она бесстрастна. Читая кодекс, Стендаль как бы смывал чужие литературные влияния и настраивался только на себя. Лично я никогда не прибегал к этому способу. Я следую примеру Федина. В сборнике «Как мы пишем» (1930 год) он говорит: «Перед началом работы я читаю написанное ранее, ввожу себя в ритмический строй рассказа и послушно следую ему». Там же в сборнике есть статья Каверина, где он пишет, что когда в какой-нибудь фразе основной тон найден, то он становится «как бы камертоном, к которому все время прислушиваешься, проверяя правильность всего стилевого строя».

Вероятно, так и надо поступать начинающим. Вопрос этот слабо раскрыт мастерами слова и недостаточно еще тронут исследовательской мыслью.

Занятия семинара, повторяю, шли без всякой системы, да мы и не пытались ее внести. Разговор за круглым столом привлекал нас тем, что он взбадривал мысль, рождал глубокую неудовлетворенность своей литературной работой, побуждал к поискам, к дальнейшей учебе. «Вместе учиться легче»,— говорил когда-то Горький.



1

В издательстве я работала в одной комнате с редактором сельскохозяйственной литературы, агрономом по специальности. Он испещрял поправками чуть не каждую строчку рукописи и постоянно порывался вносить изменения даже в последнюю корректуру, чем навлекал на себя великий гнев со стороны производственников. Его горячее отношение к делу мне очень нравилось.

Однажды к нему пришел тракторист — автор статьи, принятой в сборник о передовом опыте. Потрясая гранками, он кричал:

— Что вы мне навтыкали «вшей»! Не согласен. Сейчас же прошу их убрать.

Редактор растерялся. Он попробовал убедить автора ссылками на Толстого: вот великий писатель, а сколько у него этих причастных форм, например в «Воскресении», в той сцене, где показан ледоход.

Тракторист ответил:

— Что ты мне ставишь в пример Толстого! Толстой писал здорово — не оспариваю, но я хочу писать по-своему.

Меня удивила эта сцена, поразила страстность, с какой тракторист отстаивал свое авторское «я».

Позже, когда мне вплотную пришлось столкнуться со всеми разделами литературы, я все сильнее и сильнее утверждалась в том, что редактор, какую бы книгу он ни вел, художественную или деловую, должен во всех случаях очень бережно относиться к труду автора, к его мысли и к его слогу.

Одну из срочных рукописей по сельскохозяйственному разделу я поручила выправить только что принятому редактору — молодой девушке, бывшей преподавательнице литературы. Автор рукописи, тихий, скромный человек, был специалистом по агротехнике картофеля. Никто не знал его, пока он после многолетних опытов не вывел свой сорт картофеля — крупный мучнистый клубень, не боящийся уральских морозов. Об этом он и рассказал в своей книге. Писал он, несмотря на высшее образование, тяжеловато и подчас нескладно. Но там, где забывал канцелярский язык, у него выходило живо, тепло, он просто, по-дружески беседовал с читателем. Горячая увлеченность энтузиаста, простодушие хорошего, умного человека нет-нет и прорывались сквозь серую словесную ткань, на миг оживляя ее светлым лучиком.

Молодому сотруднику я в самых общих чертах сказала, как надо править. Но она и без меня знала, что грамматически неправильные выражения следует исправить, убрать лишние слова, сгладить языковые неловкости и т. п. Я не сказала ей: «Редактирование — это не правка ученических тетрадей. Это искусство. Будьте осторожны с мыслью автора». Такой наказ мне казался излишним. Девушка кончила университет, любила художественное слово. Ясно, что она будет осторожна в правке. Но мои предположения не оправдались.

Девушка принялась за рукопись с рвением добросовестной учительницы, которой надо за вечер проверить и исправить полсотни ребячьих сочинений на заданную

тему. Одним росчерком пера она выбросила целые страницы, заново, по-своему переписала многие куски. Она так смело расправилась с рукописью, что автор совсем перестал слышаться. Под зачеркнутыми строчками повсюду чернели ее слова, написанные уверенным, отчетливым почерком.

С захолонувшим сердцем просматривала я искореженную до неузнаваемости рукопись, не зная, кого винить в этом злодействе — ее или себя — и что же теперь делать. Для девушки это был первый опыт правки, она работала со всем старанием. Я, как старшая, обязана была, очевидно, испытать ее силы на небольшой вещи, дать более конкретные указания, предостеречь от возможных ошибок. Но и себя в то же время я не могла особенно винить. Я никак не предполагала, что литературно подготовленный человек не справится с обработкой текста технической книги.

В ее правке повсюду ощущалось стремление все, малое и большое, привести к одному знаменателю — бесстрастному и очень императивному слогу. Самые теплые, самые человеческие ноты в тексте были вымараны — тщательно и аккуратно. Она убрала все живые слова, оледенила и засушила текст окончательно. Может быть, она полагала, что научность несовместима с выражением авторского непосредственного отношения к своему предмету. Настойчиво на всем протяжении рукописи преследовалось всякое, даже мало заметное проявление личного.

У автора было: «Картофель выращивать гораздо проще, чем корнеплоды». Она зачеркнула слово «гораздо». Почему? Ведь «гораздо» усиливает мысль, этого слова требует и ритм фразы.

Автор написал: «У некоторых сортов корни уходят довольно глубоко — до полутора, двух метров». Слова

«довольно глубоко» правщице показались лишними. А лишние ли они? Автор высказал свое отношение к данному факту, он заострил на нем внимание читателя.

Тяготея к короткой фразе, правщица повсюду сломала мостики от одной мысли к другой, оборвала причинные связи между явлениями.

Было: «У места прикрепления столона ткань более старая. Ее участки успели более разрастись, и потому там глазки расположены реже. Наоборот, на вершине клубня ткань более молодая, и потому глазки здесь расположены густо».

Правщицу, вероятно, смутило в этом кусочке повторяющиеся слова «и потому». Ничтоже сумняшеся, она вычеркнула их из обеих фраз, на их место поставила точку. В результате этой механической операции причина и следствие обособились друг от друга, фразы стали простыми соседями. Читатель уже сам должен устанавливать между ними внутреннюю связь, по догадке, не вполне уверенной, ибо нет помогающего слова «потому».

И так было повсюду. Ни одной фразы, даже самой простой и грамматически правильной, она не оставила в покое. Весь текст переделала по-своему. Обрубленные, иссеченные фразы выглядели как одинокие мертвые комли. Ни одного живого листочка.

Эта неприятная история кончилась тем, что рукопись в ее первоначальной редакции пришлось передать более опытному редактору. А девушка, расстроенная неудачей, не захотела овладевать сложным редакторским делом — вернулась опять к преподавательской работе.

Любопытно, что сам автор не протестовал против этой правки, он принял ее беспрекословно. В делах литературных он считал себя полным профаном. Исправил мой текст редактор, значит, так и надо. А я что? Этому делу специально не обучался. Так рассуждали многие авторы-

агрономы. Они поражали меня абсолютным безоговорочным доверием к компетенции редактора.

Неверно, по-моему, поставлена в областном издательстве работа редактора с автором-агрономом. Я имею в виду и полеводов, и зоотехников, и механизаторов, и опытников. Их никто не учит тому, как нужно писать. Никто не указывает автору-агроному на его ужасный, за редким исключением, слог и нестерпимую бедность словаря. Издатели обыкновенно думают так: «Что его учить, бог с ним! Дело это долгое да и, может быть, бесплодное. Поправим уж сами его рукопись. Ведь по содержанию она добротная».

Большинство агрономов, особенно практики, избирают для своих книг язык ведомственных инструкций. В распоряжении инструкции не много слов. Преимущественно отглагольные существительные. Инструкция не берет действенные, живые глаголы: они не так внушительны.

«Бывшим Союзсеменоводцентром давались указания о запрещении вблизи клевера производить посевы гречи и горчицы». А почему бы не сказать просто, по-человечески: «Бывший семеноводцентр запрещал сеять вблизи клевера гречу и горчицу». Словесным мусором автор затемнил свою мысль, завалил хворостом ту дорогу, по которой должен идти его читатель. А заведи с ним самим на досуге беседу о его жизни в колхозе, о его беспокойной работе — как хорошо тот же самый автор начнет рассказывать: метко, образно, интересно. И это вполне объяснимо. Ведь эти люди кровно связаны с простым колхозным тружеником, с землей, с природой. Настоящую поэзию таит их нелегкий труд в полях, на лугах, опытных станциях. Кто вышел из народа и непрестанно общается с ним, тот выражает свою мысль красочно и лаконично.

Маленький пример. Перед нами лук, простой лук. Народ все виды его и строение обозначил точно и поэтич-

но. Семена луковицы — это чернушка. Они действительно черненькие. Лук сортовой — это лук-севок. Есть лук-репа, лук-матка (товарный лук). Наружные чешуйки народ назвал рубашкой. Внутри — две детки и клинышек. И верно, сидят там, в середине, две детки, а сбоку клинышек — угнетенная детка. Народ заметил у лука шейку, плечики, пятку. «Шейка луковицы обрезывается до плечиков» — это я понимаю и радуюсь. Поймет и малый ребенок. Все поймут.

Почему те же люди пишут в книгах: «В целях предупреждения заболевания, ведущего к повышению процентности...»? Кто из читателей отважится пробраться через эти глухие, безрадостные заросли отглагольных существительных и родительных падежей!

Надо бы посмелей начать всеобщий поход против канцелярской мертвечины.

2

В издательской и литературной среде издавна сложилось убеждение, что если рукопись испещрена редакторскими поправками — значит, редактор поработал на славу. Молодец!

Но правильно ли это?

В бытность мою в Свердловске сменилось немало директоров книжного издательства. Большинство из них не вмешивались в редакционный процесс, занимались исключительно административно-хозяйственными делами. Но был, помню, один директор, который, вольно или невольно, задавал тон мало слаженному и довольно пестрому по составу редакционному коллективу. Он не раз повторял нам:

— Ты хозяин рукописи. Делай с ней что хочешь. Не церемонься с автором.

Лучшим редактором в его представлении был тот, кто люто марал рукопись.

— Вот учитесь у него,— говорил он не раз, указывая на одного из редакторов,— он не либеральничает с авторами.

Этот редактор был очень аккуратным, добросовестным правщиком. Все, что ни попадало в его руки, неукоснительно подвергалось правке. Ни для кого, даже для умерших писателей, он не делал исключений. Так однажды он выправил очерк Мамина-Сибиряка.

Я видела его правку и долго гадала над тем, чем он руководствовался в своей работе? Почему это слово он заменил другим и почему ряд предложений построил по-своему?

Поначалу казалось, что правщик хотел везде и всюду внедрить свой слог. Тайные его соображения стали видимы лишь тогда, когда был взят весь первоначальный текст очерка.

Мамин-Сибиряк писал:

«По-моему, нет красивее леса, как сплошной старый осинник. По крайней мере мне не случалось видеть ничего красивее».

В этом кусочке внимание правщика зацепилось за близко стоящие одинаковые обороты: «нет красивее», «ничего красивее». Желая освободиться от повторения, он перестроил первую фразу: «По-моему, самый красивый лес — это сплошной старый осинник». И, очевидно, настолько крепко сидело в его голове убеждение, что надо отовсюду убирать повторения или слова с одним и тем же корнем, что он на протяжении всего очерка вымарывал их, где только видел. Исполненный самых благих намерений улучшить текст, он затратил, вероятно, не мало

времени на эту ненужную охоту. Равнодушный к ритму повествования, к авторской интонации, он без колебания ломал фразу, желая последовательно выдержать кем-то и когда-то ему преподанную «науку» литературной правки.

В правке была видима также тенденция синтаксически упростить текст (отброшены причастные обороты), освободиться от необычных слов (вместо слова «пала» — «упала») и облегчить чтение с помощью дополнительных абзацев. В общем, поломок всякого рода было множество.

Случай этот, разумеется, исключительный. В наше время едва ли кто будет покушаться на текст умершего писателя. Но суть дела здесь не в том. Живы и продолжают еще подвизаться на редакторском поприще люди с неуважительным отношением к авторскому тексту, люди глухие к ритму фразы, люди, считающие незыблемой истиной какие-либо свои мерки и механически везде и всюду их прилагающие.

Правщик Мамина-Сибиряка не был глупым или невежественным человеком. Несколько лет он благополучно вел большой участок художественной литературы. Без осложнений работал со многими писателями, начинающими и неначинающими. Они слушали его и соглашались с ним. Вольно или невольно он прививал им склонность к привычному синтаксическому построению, внушал слепой страх перед любым повторением, сугубую осторожность в употреблении редких, но выразительных слов. Исхоженная тропа была для него идеалом.

Помню, как возмущен и до боли был огорчен его правкой А. Бармин, всегда тщательно шлифовавший каждую строчку. Его историческую повесть редактор выправил в рукописи и сдал в набор, не согласовав с ним.

— Некогда,— сказал он автору при случайной встрече.— Потом посмотрите — в гранках.

Автор собирал материал для этой книги два года. Долго работал в архивах, бродил по тем местам, где действовали его герои. Писал медленно, выверяя, ощупывая каждое слово, фразу. Его потрясло, что редактор отнесся к нему так неуважительно. Словно он поставщик печатных знаков: сдал свои пять-шесть листов, и ладно. А что мы с ними будем делать, это уж наше издательское дело. Наш план, наши соображения...

— Я прочел корректуру и заболел. Я опасался похода на местные речения и обороты, но они не тронуты. Вероятно, потому, что сошли за архаизмы. А вот разговорно-бытовой строй речи показался ему неприличным. У меня герой говорит: «Видел царицу близко, видел! Вот так вот, близко». Он исправил: «Видел царицу близко». Чем это лучше — не понимаю. А чем хуже — ясно. Помертвела фраза. И везде по всей книге навел хороший тон. Стало гладко, кругло и бездарно. Не понимаю я людей, которые боятся огоньков слова. Обязательно им надо живой образ заменить общей фразой. Мне еще далеко до шедевров, но мне далеко не безразлично, в каком виде мое произведение дойдет до читателя.

Какое это большое несчастье для автора — глухой и равнодушный редактор!

Редактор-нивелировщик почти всегда антагонистичен автору. Сколько неприятных разногласий возникает на этой почве в редакционной практике!

Каждому литератору дорог свой стиль, и почти у каждого есть свой, иногда маленький, чуть слышный, но свой голос. И ломать его на свой лад никому из редакторов не позволено. Есть, конечно, вещи совсем «безголосые», править их легче всего, да и такой автор не бывает в претензии на редакторское самовольство. Но настоящий художник, если он взвесил каждое слово, будет при всех обстоятельствах отстаивать свой текст.

Из литературной практики прошлого мы знаем немало случаев редакторского самоуправства. Очень выразителен пример с Денисом Давыдовым, статью которого исковеркал редактор О. Сенковский. Давыдов, огорченный его грубой правкой, писал Н. Языкову: «Что ему мешало оставить в покое пять слов, заключающих встречу с Суворовым: «И Прага, залитая кровью, курилась», это и коротко и картинно. Как же он разжижил это: «И Прага курилась, залитая кровью защитников». Этот урод не понял, что слово «курилось» на конце периода есть последний мах кисти живописца, следственно, в нем и вся сила периода».

Бесцеремонное отношение редактора к авторскому тексту встречается в наше время все реже и реже, но оно еще есть в некоторых редакциях.

На первых порах я тоже позволяла себе править чужой текст без участия автора. Так быстрее и менее утомительно. Да и вокруг меня все поступали так же. Но после одного случая я отказалась от этого стиля работы.

Как-то один писатель, дружески ко мне относившийся, открыл отредактированную мной книгу и, ткнув в одну из строчек, спросил:

— Это твоя фраза?

— Да.

— Я сразу узнал. Другой стиль.

Это был крепкий щелчок по моей редакторской непогрешимости.

Правка? Она никогда не бывает бесспорной. Вот неуклюжая фраза. Редактор сделал ее легче и более гладкой. Но стала ли она от того лучше? В неуклюжей, взъерошенной фразе кроме основной мысли иногда таятся мысли-зародыши, намеки, следы непроявленных впечатлений. Редактор оставляет главную мысль, а остальное без колебания обрубает. Фраза побледнела, выцвела.

Положим, в авторском тексте есть трафареты. Редактор их убирает или заменяет своей фразой. Но его замена, по существу, такой же трафарет, штамп. Почему? Свой языковый строй, свои наблюдения редактор не решается вносить в чужой текст и останавливается на полдороге между своим и авторским намерением.

И, значит, дело не в том, чтобы править, а в том, чтобы обратить внимание автора на этот самый штамп, и пусть он сам поищет более свежую деталь. Это будет много полезнее и для него и для книги.

Пример уважительного, доброго отношения к автору неоднократно показывал нам Павел Петрович Бажов. Он не подчеркивал в рукописи ни одного неудачного слова, а ставил под ним крошечную точечку и такую же, чуть заметную точечку выносил на поля. Обрати внимание, товарищ! — говорил он этой отметкой.

По мере того как будет возрастать общая литературная культура в стране, необходимость в редакторе-правщике будет, бесспорно, все более и более ослабевать и наконец отпадет совсем.

Опыт показывает, какой огромный вред наносится начинающему писателю, если кто-то, а не он сам производит окончательную отделку произведения. При такой постановке дела автор никогда не станет писателем, а будет лишь поставщиком сырья или полуфабриката. Немало авторов сгубили себя тем, что когда-то, в раннюю пору своего литературного становления, позволили редактору черкать и исправлять свой текст. Все до последней точки и запятой должен поставить сам автор, если он хочет расти как писатель.

К сожалению, многие новички возлагают надежды на редактора, как на доброго дядю, который «огранил» бы их вещь. «А редактора для чего? Это их дело выправить», — заявил как-то один много пишущий автор, когда ему

указали на множество языковых и стилистических погрешностей в его романе. Так когда-то отвечала госпожа Простакова на слова Стародума о географии: «Ах, мой батюшка, да извозчики на что ж? Это их дело».

3

Есть писатели, которые небрежность в языке и стиле возводят в некий художественный принцип.

Один давно пишущий литератор сказал мне как-то:

— Я очень люблю Льва Толстого. И знаете за что? За то, что у него не облизанный, не проутюженный язык. У него, я заметил, десять тысяч «что» и «который», но это не раздражает. Чувствуешь силищу, страсть. Он, как медведь, идет по лесу, ломая все. К черту грамматику, условности!

Ту же мысль не раз высказывали и начинающие. В небрежной и грамматически не слаженной речи они склонны были усматривать более непосредственное и оригинальное «самовыражение» таланта, чем в речи отработанной.

В этом заблуждении, очевидно, надо разобраться. Язык у Л. Толстого действительно «не проутюженный». Есть у него небрежности и есть повторяющиеся слова. Например: «Это был действительный снег, *который* хлестал ему в лицо и засыпал его и холодил его правую руку, с *которой* он потерял перчатку, и это была действительная пустыня, та, в *которой* он теперь оставался один, как тот чернобыльник, ожидая неминуемой, скорой и бессмысленной смерти.

«Царица небесная, святителю отче Миколае, воздержания учителю»,— вспомнил он вчерашние молебны и образ с черным ликом в золотой ризе и свечи, *которые* он продавал к этому образу и *которые* тотчас при-

носили ему назад и *которые* он чуть обгоревшие прятал в ящик» («Хозяин и работник»).

В этих двух фразах, следующих одна за другой, шесть раз повторено слово «который». Если говорить вообще, безотносительно к приведенному тексту, то, конечно, всякий, не только редактор, скажет, что так не должно быть. Но здесь скопление слова «который» не раздражает нас, а, наоборот, производит впечатление силы.

Возможно, имея в виду это произведение, Чехов в незаконченном рассказе «Письмо» писал о языке одной заинтересовавшей его книги:

«Форма, по-видимому, неуклюжа, но зато какая широкая свобода, какой страшный, необъятный художник чувствуется в этой неуклюжести! В одной фразе три раза «который» и два раза «видимо», фраза сделана дурно, не кистью, а точно мочалкой, но какой фонтан бьет из-под этих «которых», какая прячется под ним гибкая, стройная, глубокая мысль, какая кричащая правда!.. Мысль и красота, подобно урагану и волнам, не должны знать привычных, определенных форм. Их форма — свобода, не стесняемая никакими соображениями о «которых» и «видимо».

Так писал Чехов, пораженный и восхищенный глубиной мысли и правды.

Наш же литератор, о котором было сказано выше, из чтения Толстого сделал для себя одно заключение: «К черту грамматику, условности!» И, вероятно, всерьез думал, что, попирая законы языка, он таким путем сможет скорее всего приблизиться к гению Толстого.

Вскоре после нашего разговора этот писатель принес для альманаха повесть.

— Посмотрите. Кажется, получилось. Я доволен. Центральный образ, чувствую, вышел удачным. И знаете, сколько я над этим трудился? Семь дней. Да-да. Если бы

я не был связан с обязательной службой, сколько бы я написал. У меня столько материала!

В повести было около ста страниц. Четыре авторских листа он написал в семь дней!

— Не верите? Семь дней точно. Правда, у меня прежде были заготовки, образ героини давно созрел. Я пишу очень быстро, если у меня все обдумано.

Так-то оно так, но все же — в семь дней почти сто машинописных страниц. Такой производительности не достигал даже Достоевский в момент самого сильного нажима со стороны редакции журнала.

— Вы поправьте, если я где-нибудь ошибся. Вам я доверяю.

Я подумала: «Не дорого, знать, ему это творение и, видно, без больших мук доставалось слово, если мне, постороннему человеку, поручает он выполнить отработку своей вещи».

Автор вскоре уехал в длительную командировку; подоспел срок сдачи альманаха в набор, повесть пришлось готовить без его участия. Текст изобиловал типично толстовскими конструкциями. Видно было, что автор быстро и легко укладывал материал в готовую форму. Но писал он, это чувствовалось, с увлечением. Повесть заинтересовывала. Но она могла быть гораздо интереснее и лучше, если бы автор еще посидел над ней.

Взыскательный мастер слова не принесет в издательство рукопись, пока не уверится в том, что он употребил все силы на полное ее завершение. Это каторжная работа, но это и неодолимая страсть — «по часу думать над каждой строкой, нельзя ли ее как поправить». Приступая к созданию одной из пьес, Островский писал, что он «нарочно взял немудреный сюжет, чтобы, не стесняясь сложностью задачи, заняться любезной для всякого художника работой: отделкой внешности, по возможности, до

той степени, которая называется оконченностью». Чехов шутливо писал об этой заключительной стадии: «Я буду штукатурить и красить, когда кончу здание».

Из писателей, живущих на Урале, способностью упорно работать над словом обладал, как никто, Бажов. Он до конца жизни настойчиво и терпеливо добивался точного и образного выражения своей художественной мысли.

— Вот детали,— сказал он как-то.— Иногда за целый вечер только одно слово найдешь. Бывает. Вот мне надо было найти крепление — название. Приблизительно нельзя. Надо точно. Есть такие... (Павел Петрович привел два немецких названия). Нельзя! Мне надо русское. И чтобы обозначало прочность и для того времени подходило. Нашел!— «двойной переклад из лежаков». За один вечер одна деталь. Видите как...

Помню, с каким выражением серьезного раздумья над писательским трудом были сказаны эти слова: «За один вечер одна деталь».

В наше время молодой автор слишком медленно вырабатывает в себе обязательный для писателя навык — кропотливо, не спеша подготовлять к печати окончательный текст. Да и условия тому мало способствуют. В какой-то мере в них повинен сам автор. В большинстве случаев он заключает договор на незавершенную рукопись. Предполагая, что доработка не потребует много времени, он назначает в договоре самый минимальный срок сдачи рукописи. А потом, как было и со мной не раз, отчаянно спешит и терзается.

Надо признать, что мы все недопустимо спешим с изданием книг. Спешит автор, спешит и редактор. Наиболее типичен такой ход дела.

Писатель переписал свою вещь два-три раза, испестрив чуть не все строки поправками и вставками. Довольный, он вручает свое творение машинистке. Через неко-

торое время рукопись лежит перед ним чистенькая, нетронутая, как только что выпавший снег. Автор перелистывает ее с уважением и... сомнением. Он чувствует, что в ней есть недостатки, но пока их не видит. «Рецензенты и редактор найдут что-нибудь обязательно»,— думает он и направляется прямо в издательство.

Вручив рукопись редактору, автор, вместо того чтобы продолжать над ней работу, ждет опустив руки заключения рецензентов и ведущего редактора. Этот период мучительного ожидания приговора иногда продолжается месяца два-три, а то и больше, в зависимости от сложности и объема представленной вещи, а также занятости «судей».

Молодой поэт перепечатал за одну ночь все свои стихи, какие ранее были опубликованы в периодической печати, и, составив из них первый в жизни сборник, наутро отнес рукопись в издательство.

— Пусть смотрят. Я не считаю ее готовой. Там нужно еще много доделывать. Я это вижу.

— Зачем же сдали?

— Редактора прикрепят. Быстрее сделаю книгу.

«Повзрослев», поэт с сожалением вспоминал потом свой дебют.

Другой, тоже начинающий литератор ждал отзыва на свою договорную вещь целых полгода. Он видел уже ее недостатки, но к ней пока не прикасался — подожду, что скажет редактор. Естественно, что потом ему пришлось дотягивать вещь сверхскоростным способом.

Положим, заключение уже в руках автора: рукопись в основном можно принять к печати, но... Автор опять усаживается за стол: сокращает, дописывает, исправляет.

На окончательную отделку произведения издательство, как правило, предоставляет автору немного времени, иногда считанные дни. На первых порах и сам автор недооценивает всей важности этого момента. Он исправляет

лишь то, на что обратил внимание рецензент или редактор.

И вот рукопись попадает в график производственного отдела. Строгие «законы» производства редактор не вправе да и бессилен изменить. Производство есть производство. К тому же редактор, не учтя всех будущих трудностей и препятствий, сам назначил этот срок сдачи в набор.

Редакторское дело — искусство, это верно. Но искусство это, однако, особого рода. В противоположность чистому творчеству оно твердо планируется и включается в жесткие ограничительные сроки производственного графика — сдать столько-то листов и тогда-то. Количество сданных в набор листов — один из показателей производительности труда редактора. Но бывает, и довольно часто, однолистная книжка начинающего потребует от редактора больше творческих усилий, чем двадцатилистный роман опытного писателя.

— Ваша рукопись в графике этого месяца. Через три дня, не позже, она должна быть у меня на столе. Смотрите не подведите меня,— говорит он автору.

Подстегнутый надвинувшимся сроком, автор обретает вдруг острое зрение — зрение редактора, которого многократно били в печати за небрежность.

Пристрастным, придирчивым, сомневающимся взглядом просматривает автор свою «готовую» рукопись. Он изумлен и подавлен обилием внезапно открывшихся стертых слов, неточностей, недодумок. Первое, что он обнаруживает,— бедность словаря. Каким ничтожным запасом слов я владею. Тысячу раз был прав Горький, повторяя молодежи: читайте, учитесь у таких-то писателей, обогащайте свой словарь. Автор перелистывает страницу за страницей. Былая его гордость и удовлетворение написанным улетучиваются начисто. Я еще не писатель, я ученик. Мало искушенный, ленивый, небрежный ученик. Успокаивает лишь одно: здание построено правиль-

но, пропорции найдены верно, главные лица живые. А так ли? Проверь еще.

Автор начинает марать и вычеркивать. Долой все лишнее! Кто-то из больших писателей сказал: «Все мастерство в самоограничении». Лесков говорил: «Помните, что основное правило всякого писателя — переделывать, перечеркивать, перемарывать, вставлять, сглаживать и снова переделывать... Иначе ничего не выйдет».

— Но подожди, подожди,— останавливает себя автор.— Свирепствуй, но обдуманно все же. Помнишь тот конфузный для тебя случай? Тебя попросили помочь новичку. В его рукописи почти каждая реплика главного персонажа начиналась с частицы «ну». Ты воззрился на нее и стал вымарывать повсюду. А потом в тот или другой вечер взял Гоголя и заметил вдруг, что Ноздрев, разговаривая с Чичиковым, начинает почти все время с той же самой частицы «ну». Гоголь, без сомнения, видел такую повторяемость, он сознательно оставил ее, ибо так и только так мог говорить Ноздрев в той сцене. И, помнишь, ты бросился к рукописи начинающего и стал пересматривать эти «ну» — где они нужны, а где нет. Пришлось тебе восстановить чуть не половину вычеркнутого. А ведь автор, юнец перед тобой, наверняка бы согласился со всеми твоими сокращениями. Он не осмелился бы их оспаривать. Может быть, и здесь ты хватил через край в сокращениях? Нет? Ну, хорошо, если так.

Автор читает дальше. Здесь все в порядке как будто. Но почему скучнеют глаза при виде этой страницы? Она похожа на запыленный, гладкий-гладкий пол. Ничто при взгляде на нее не вспыхивает в душе. Почему? Ищи, ищи! Догадался? Это описание без красок и звуков. Нет картины.

Автор перепечатывает грязные листы, нумерует, вкладывает все в папку. Он помнит сердитые, но справедли-

вые слова Лескова: «Марайте рукопись вдоль и поперек, несколько раз переписывайте, и отдавайте рукопись щеголеватую, а не золотушную замухрышку с желваками... рукопись опрятная и четкая облегчает труд чтения и подкупает легкостью чтения в пользу самого содержания. Скверная же рукопись — затрудняет чтение, расхолаживает впечатление и, наконец, сердит читающего и настраивает его против вас».

— Все сделали?— спрашивает редактор, принимая от автора рукопись.

— Все и даже больше.

Автор идет домой. Он и рад и не рад, что наконец-то после долгих мук сдал свое сочинение. Невольно вспоминает он слова Пушкина:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Рукопись идет в набор. Душевное равновесие автора понемногу восстанавливается. Но надолго ли?

Месяца через четыре рукопись возвращается автору в листах, как некое подобие будущей книги. Он берет ее с трепетом. Теперь он может оценить ее более беспристрастно. Она для него как чужая. Что же получилось? Начато хорошо. И этот эпизод развернут недурно. Гм... а здесь что-то не то. Скучно, плоско. Неужели это написано мной? Удовлетворение рассеивается в один миг. Его нет и больше не будет.

Автор долго сидит неподвижно, оглушенный запоздалым открытием: вышло совсем не то, чего хотел и ждал. В припадке отчаяния он готов перечеркнуть все от начала до конца. Но подобие книги так легко не уничтожишь. Это вещественный факт, зафиксированный в десятках издательских и типографских рапортичек и счетов.

Впереди брезжит слабый луч спасения: самые очевидные огрехи еще не поздно исправить. Автор берет перо и останавливается. Строгий издатель установил твердые препоны авторскому своеволию: определенный процент правки, а свыше — уже применяются санкции. Грозное слово «санкции» нависает над автором как дамоклов меч. Санкции! Лев Толстой и... Жюль Верн, как известно, не думали о них. Они бесконечное число раз брали корректурные листы для того, чтобы превратить их в черновики. Автор сожалеет, что ему не дано такого права. Он возвращает листы редактору и, смущенно оправдываясь, защищает каждую свою поправку.

И вот книга в руках. Автор, морщась, взирает на бледную печать, на список опечаток в конце. Дома, не перечитывая, сует обязательные авторские экземпляры куда-нибудь в темный уголок шкафа. Торопливо пробегает мимо книжного магазина, где продается его книга. Это вчерашний день его творческого развития. Он не хочет о нем думать.

Через неделю-другую, забыв о недавних терзаниях, автор принимается за новое произведение, втайне лелея сладкую надежду — уж на этот раз написать настоящую, прекрасную книгу.

Так идет жизнь нетерпеливого литератора: от уверенности к сомнению, от детских легковерных восторгов к глубокому отчаянию.

Есть одно хорошее средство, чтобы избежать этих ненужных треволнений,— не спешить!

Что должен делать автор в пору временной своей слепоты? Гоголь когда-то советовал положить рукопись в ящик и спустя месяц, взглянув на нее охлажденным оком, исчеркать, поправить, снова переписать и опять положить в ящик на долгое время. И так проделать раз восемь.

Скажем прямо, прием этот, очень плодотворный, сегодня мало кого устраивает. Открытые двери издательств и редакций, склонных принять и полуготовое произведение, если оно написано на актуальную тему, смущают слабых людей. К тому же нетерпеливое желание убедиться, получилась вещь или нет, побуждают автора к спешке. Все это понятно, но служить оправданием не может никому.

Есть другой, более верный путь. Не в издательство автор должен нести свою только что законченную рукопись, а своим товарищам по перу — тем, кому доверяет, на чей взыскательный вкус надеется. Товарищи вернут ему зрение, на время утраченное, их замечания будут толчком к размышлениям и пересмотру текста.

Лишь после того как автор проведет еще какую-то работу над произведением, он вправе предложить ее к изданию.

4

Редактор и автор больше всего времени и сил затрачивают на устранение композиционных недостатков, на архитектонику произведения. К следующему, не менее существенному этапу — обработке рукописи — автор и редактор приходят усталые. Измучив автора переделками и доделками и сам вместе с ним измучившись, редактор зачастую уже не в силах заметить все языковые и стилистические погрешности. Да и не находит он порой муже-

ства предложить автору еще и еще раз переписать опостылевшее произведение. Вещь идет в печать не до конца отделанная, что вызывает справедливое недовольство читателя и критики.

Как же быть? Что надо сделать, чтобы улучшить художественное качество произведения, подготовляемого к печати?

Труд редактора, имеющего дело с первыми литературными опытами, должен быть особенно рационально организован. В издательстве принято рецензировать рукопись в первоначальной редакции, до работы редактора над текстом. Мне кажется, что такая предварительная рецензия совсем не обязательна. Она не приучает редактора к самостоятельной оценке и в отдельных случаях может его неправильно ориентировать. Для человека же с опытом она, по существу, ничего нового не сообщает. Рецензент обычно выявляет самые существенные недостатки, то есть то, что редактор в силах обнаружить сам, без посторонней подсказки. Всех «блох» рецензент, даже очень добросовестный, все равно не сумеет уловить: их слишком много в полуфабрикате. Да и какой смысл ему указывать на все погрешности в языке и стиле, если он знает, что вещь эта будет перестраиваться и сокращаться.

Не надо в этом «первозданном» виде отдавать ее кому-то на рассмотрение, а вернее сказать, на растерзание. Полагаю, что рецензент должен читать не первоначальный текст, представленный в редакцию, а текст уже отредактированный, готовый к печати, с точки зрения автора и редактора. Тогда внимание рецензента, естественно, переключится на словесную ткань произведения.

Наиболее плодотворным бывает обсуждение отредактированной рукописи в небольшой рабочей группе писателей и критиков. Редактор созывает своего рода отдел рабочего контроля — ОТК. Рукопись держит экзамен

перед первыми и самыми строгими читателями. Разговор идет прямой, деловой, как на цеховой оперативке.

На таком «техническом» совете может и не быть единодушного мнения по отдельным частностям. В разноголосице суждений, обоснованных и не обоснованных, объективных и не объективных, редактор должен спокойно разобраться. Твердо убежденный в ценности произведения, он будет драться за него, отстаивать свое мнение. И в то же время он не отвергнет ни одного верного критического замечания, из всего сказанного извлечет рациональное зерно.

Вообще редактор должен сохранять самостоятельность при любых неожиданностях.

В один из военных годов поступило к нам распоряжение — направить в Москву всю художественную литературу, находящуюся в производстве. Приказ вызывался тем, что какое-то издательство выпустило ряд книг, неудовлетворительных в идейно-художественном отношении. В связи с этим управление Огиза встревожилось за качество продукции остальных издательств.

Мы отправили несколько книг в сверстанных листах. Две из них были забракованы. Рецензент, нам неизвестный, в самой категорической форме отвергал сборник рассказов только потому, что в диалоге персонажей встречались своеобразные уральские речения.

Я посоветовалась с Бажовым и (дело теперь прошлое) отправила книгу в печать без поправок. По второй книге замечания рецензента были дельными, они касались главным образом языка и стиля. Мы поработали с автором, и эта книга тоже пошла в печать. Она, как и первая, получила потом положительную оценку в центральной печати.

Правильное отношение к литературной критике вырабатывается не без боли и не без чувствительных уколов

самолюбию. Если редактор вложил много труда в подготовку рукописи к печати, он весь внутренне ощетинивается, когда отредактированная им вещь подвергается критическому обстрелу. В первую минуту ему, как и автору, все замечания кажутся предвзятыми, неосновательными, и он начинает их оспаривать.

Годы вносили существенные поправки в мое производственное поведение. Стало очевидным, что надо сохранять хладнокровие при любой критике и быть внимательным к любому отзыву, от кого бы он ни исходил. Если можно вещь сделать лучше, надо вновь сесть за нее, несмотря на усталость.

Редактор должен быть чужд ложного самолюбия. Добиваясь качества, он в то же время борется за будущее писателя. Он хочет уберечь его от ошибок и поражений, после которых автор, полный сомнений в себе, обычно долго не может оправиться.

Ведь завтра молодой литератор должен взять бóльшую высоту, шире развернуть крылья. А для успеха ему нужны и уверенность в своих силах и душевное спокойствие.

* * *

О своем редакторе автор мог бы сказать так: это мой, вечно во мне сомневающийся друг. «Целебный скептицизм» (Горький) — вот его основная черта. Он ничего не берет на веру. Подобно неподкупному ОТК на ткацкой фабрике, он критически ощупывает волокна словесной ткани — прочны ли? И обязательно обнаружит где-нибудь слабинку.

Хороший редактор не бесстрастен. Его пометки на полях рукописи то сдержанно-серьезны, то сердиты, то явно насмешливы, а бывает, и очень язвительны. Удовлетворенный каким-либо куском, он не удержится и черкнет

сбоку «хорошо». Иногда он хватает через край в своей досаде или возмущении. Но все это можно простить, если замечания справедливы.

Автора мало убеждают слова и общие советы. Редактор может совсем не произносить таких обычных в издательской практике слов, как «сыро», «недоработано». Автор сам их скажет себе, сам придет к этому заключению, когда ознакомится с редакторскими пометками.

— Вот тут мне не ясно,— говорит редактор при встрече.

Вы, автор, начинаете ему объяснять и запутываетесь: понятие о предмете оказывается на поверку приблизительным.

Чтобы автор понял, как можно устранить недостаток, редактор приведет какой-нибудь пример из опыта классиков.

В рукописи такая фраза: «Сергей положил мел, отер руку, прошел к парте, взял портфель и открыл дверь».

— Вы регистрируете буквально каждое движение героя,— говорит редактор.— Зачем? Отбирайте только нужное. Вот, например, как делал Пушкин. В рассказе «Арап Петра Великого» — помните?— есть такие две фразы: «Хозяин подал ему красный тулуп, проводил его до саней и на крыльце еще раз благодарил за оказанную честь. Петр уехал». Первая фраза — видите? — очень нагружена деталями, характеризующими отношение боярина Ржевского к высокому гостю. Вторая же фраза до предела лаконична. Но первоначально она не была такой. Было: а) «Петр сел и велел ехать домой», б) «Петр сел, приказал ему воротиться и велел ехать домой», в) «Петр сел и уехал». В последней редакции Пушкин написал просто: «Петр уехал». И вы замечаете, как стало вдруг просторно, сильнее зазвучали детали, в начале данные, и неожиданно

подчеркнулась известная черта в характере Петра — его стремительность.

Редактор все помнит. На пятой странице вы написали, что у Ивана черные глаза. На десятой — Иван стал голубоглазым. Редактор сигнализирует о вашей промашке: «см. стр. такую-то». Запутавшись в именах и отчествах своих многочисленных персонажей, вы один раз назвали своего героя Петровичем, а другой — Степановичем. И снова на полях сигнал.

Писательский труд — тяжелый труд. Истощив себя до предела на какой-либо вещи, автор, естественно, склонен к преувеличению ее художественных достоинств. В какие-то минуты он может мнить себя крупным талантом, чуть ли не гением.

В такой-то опасный для него момент редактор и подает ему быстро действующее противоядие. После разговора с ним автор уже не так важно ступает по земле, не так горделиво держит голову. Он опять становится простым смертным.

Редактор-«придира» — больший друг автора, чем улыбчивый, мягкий редактор. За снисходительностью прячется обычно равнодушие к судьбе книги и автора.

* * *

Уловив десятки небрежностей в языке и стиле, грубые просчеты в композиции вещи, редактор, понятно, испытывает досаду, у него слабеет уважение к автору, и в голосе его с течением времени все более и более начинают проскальзывать металлические ноты. Редактор становится в позу того учителя, который одним своим взглядом подавляет ученика.

Начинающие авторы, да и не только начинающие, обычно соглашаются чуть ли не со всеми замечаниями редак-

тора. Редко идут на конфликт, редко спорят. Почему? «Не согласись с ним, он еще, пожалуй, забракует мою вещь. Вынести на суд главного редактора?— бесполезно. То же самое скажет, да еще прибавит от себя» — в такой упрощенной форме представлялись мне раньше соображения автора.

На самом деле они значительно сложнее. Вот редактор-упроститель*, зацепившись за слово «изморозь», предлагает заменить его словом «иней», а вместо выразительного слова «росстань» поставить «перекресток». Автор имеет право не согласиться с редактором. Однако он после некоторого колебания соглашается. Почему? Не только потому, что не хочет обострять отношения с редактором, но и потому, что за редактором ему видится другой нивелировщик — будущий критик книги. Ведь тот усмотрит прежде всего эти малые или большие отклонения от среднего литературного стандарта. И, уцепившись за них, вдруг да и тиснет в газете статейку под крупнейшим заголовком — «Неудачное воплощение хорошего замысла». А дальше уж известно, что последует. Библиотекари тотчас уберут с полок разруганную книгу, продавцы спрячут ее под прилавок, а библиограф, точный регистратор факта, навечно занесет в свой справочник эту ужасную аттестацию. Так не разумнее ли сейчас — пока я человек безвестный и меня может ушибить любой грамотей,— не лучше ли пока пребывать в безличном литературном русле? И автор подымает руки: сдаюсь!

На местах редко разгорается спор вокруг книги. Га-

* «К разряду упростителей принадлежат люди бездарные, бесталанные, а также рвачи»,— писал Горький в связи с произведениями некоторых авторов. Это определение может быть отнесено и к редакторам-упростителям. Л. Чуковская в своей книге «В лаборатории редактора» приводит очень выразительные примеры ошибок и дурных навыков редакторов этой категории.

зета только в исключительных случаях пересматривает ошибочное мнение, выраженное кем-либо на ее страницах. Центральная же печать, как и прежде, не балует вниманием периферийные издания.

Чтобы уберечься от учительского тона, от узкого мертвящего ригоризма, найти верные отношения с автором, редактору следует хотя бы разок стать автором. Скажу по своему опыту, роль эта не доставит ему удовольствия.

Вот я, редактор по профессии, написал что-то: статью, очерк, рассказ или повесть. Я — автор и сижу сейчас за столом того человека, от которого зависит прием моей вещи в печать. Мне делают замечания по тексту, меня убеждают, мне возвращают рукопись на доработку. Приятно? Нет. В разговоре с редактором я с удивлением замечаю за собой, что держусь как новичок — стесненно, неловко, у меня даже голос «маленький». А редактор — он такой серьезный и ужасно самоуверенный. Тебе нравится его тон? Смотри на него — это твое отражение. Когда ты сидишь за редакторским столом, у тебя такой же вид непогрешимого судии.

По пути тебя больно уязвляет другая мысль: в твоей вещи те же слабости и недоделки, что ты отмечал у начинающих. Видимо, твой литературный опыт еще очень ничтожен и твои творческие возможности довольно-таки ограниченны. Написать что-то стоящее не так-то просто, как тебе казалось иногда.

Через какое-то время ты снова приносишь свою рукопись и опять, как новичок, волнуешься — все ли сделал как надо? Редактор, просмотрев текст, говорит: «Ну, теперь как будто все в порядке». Он утомлен и отягощен уже новыми заботами. И ты ловишь себя на неожиданном желании: тебе хочется, чтобы этот человек похвалил твою вещь, сказал что-нибудь вроде: «Интересно, недурно». Редактор не говорит ничего, на его лице не отражается

даже тени удовлетворения. Ты уходишь из редакции, как из столовой, где не подали к обеду последнего, сладкого блюда.

Понять — значит простить, говорит народная мудрость. Редактор-писатель более свободен от чувства непогрешимости, чем редактор, ничего не написавший. Он лучше понимает душевное состояние автора, быстрее и безошибочнее определяет ценность вещи, его анализ произведения тоньше, и советы его более конкретны и действенны.

Из этого, конечно, не следует, что всякий писатель способен стать редактором. Дело это — очень многогранно. И совсем не обязательно редактору художественной литературы быть беллетристом.

5

Перед отправкой в набор отредактированная рукопись попадает в руки корректора на так называемую технико-орфографическую вычитку.

Что скрывать! Многие из редакторов не могут считать себя большими знатоками орфографии и пунктуации. Из знаний, полученных в школе, в вузе, в памяти остается то, что затем укрепляется повседневной практикой, все остальное затуманивается или исчезает из памяти. К тому же редактор не всегда бывает в курсе тех частных изменений, которые внесены в орфографию в последние годы. Надо учесть и то, что редактор сосредоточивает свое внимание на содержании произведения, техническая сторона рукописи у него обычно на втором плане.

Есть разные вычитчики — мало требовательные и чрезвычайно требовательные. Для общего дела вычитчик строгий и внимательный, разумеется, более полезен. Несмотря на это убеждение, я всегда испытывала ужасно

томительное чувство, когда к моему столу подсаживался с рукописью дотошный вычитчик. Поразительно, сколько вопросов и недоумений вызывает у него самый простой и вполне готовый, на мой взгляд, текст. Поля сплошь испещрены его карандашными пометками. От его взгляда не ускользает ни один неправильно, с его точки зрения, поставленный знак препинания. С редактором он вступает в спор напористо и убежденно и прямо страдает, если отметаются какие-либо его поправки.

У вычитчиков есть свои пристрастия, которые они вносят в работу.

— Я не покупаю книгу, если вижу, что там много кавычек,— всерьез заявил мне один корректор и при вычитке рукописи то и дело норовил «раскавычить» слова даже там, где по всем правилам грамматики требовались кавычки.

Тот же вычитчик совершенно не терпел «тирешек».

— Здесь тире, тут тире, и вот еще тире. Ну, провалилось же это слово. Провалилось! Смотреть невозможно.

Редактор, которому прежде не бросалось в глаза обилие тире в тексте, фиксирует внимание на злополучной строчке, и ему в конце концов после долгого созерцания тоже начинает казаться, что слово, поставленное между двумя тире, действительно куда-то проваливается. Побежденный, он ставит вместо тире запятые и видит, что слово, дотоле бывшее на виду, сразу скрылось, стало незаметным. Секунду он размышляет — хорошо это или плохо, и, не придя ни к какому заключению, машет рукой. Ладно! В конечном счете это сущие пустяки, мелочи.

Так под воздействием напористого вычитчика повсюду исчезают из текста широкие многозначительные тире, а на их место встают узенькие, мало приметные преградки между словами — запятые.

А где же автор? Автор, как правило, отсутствует при этой операции, которая, с точки зрения производственников, рассматривается как чисто техническая.

Меняя знаки препинания, вычитчик, как и редактор-упроститель, не принимает в расчет интонационно-ритмический строй произведения. Если вставить без надобности две-три запятые, то движение ритма будет затруднено препятствиями, ненужными паузами. И, наоборот, если выкинуть кажущиеся на первый взгляд лишними знаки препинания, то ритм, заданный автором, тяжеловатый, нарочито замедленный, станет более легким и плавным.

Один корректор питал пристрастие к многоточиям. Он испестрил ими, с благословения редактора, чуть не весь текст одной повести. Автор, с запозданием узнавший о таком самовольстве, говорил потом с горечью:

— Кто и зачем мне их наставил? Как будто у меня не спокойная историческая повесть, а мелодрама. А ведь интонацию, как редкое слово, ищешь иной раз час битый.

Корректор, обуреваемый неудержимой страстью исправлять все, что ему кажется неправильным, подчас расширяет пределы, ему отведенные. В корректуре он позволяет себе править и самый текст, если там встретилось что-то необычное. Ему кажется, что он тем самым спасает невнимательного редактора и помогает автору.

Вычитчик, как известно, проводит не только унификацию орфографии и пунктуации, но и по пути отмечает смысловые или стилистические погрешности, пропущенные редактором. Несмотря на то, что беседа с вычитчиком-педантом никогда не доставляла мне удовольствия, я всегда испытывала чувство благодарности и уважения к нему. Не проходило ни одной книги, чтобы он, вчитываясь в текст, мною подготовленный, не нашел там какой-либо оплошности или небрежности. Ради одного этого я готова была тратить на беседу с ним долгие часы

и даже дни. Пусть он неправ в девяноста случаях, но ради десяти справедливых его замечаний можно пойти на бесплодные разговоры и простить корректору-педанту и его запальчивую непогрешимость в суждениях, и догматичность в подходе, и скрытое превосходство над редактором.

Внимание к тексту у человека не бывает постоянным. Оно то обостряется, то падает. У иного оно бывает коротким, у другого — более длительным. У корректора-вычитчика активное, сосредоточенное внимание длится, мне кажется, гораздо дольше, чем у автора или редактора. У него особое, более зоркое зрение, выработанное целеустремленным вниманием в одном и том же направлении.

Человек, как известно, читает слово не по буквам. Он схватывает его образ целиком. Бывает, он ошибается: сходное по написанию слово принимает за то слово, которого он ожидает или которое ему привычно. Это временная слепота. Не свободен от нее и опытный корректор.

В оригинале повести было: «трехногий таганок». Машинистка написала: «трехногий чугунок». Эту ошибку, которая обессмысливала всю фразу, корректор заметил лишь при втором чтении, когда читал текст в листах. Автор же и редактор опять, как и раньше, пропустили.

Что иногда обнаруживается в хорошо отредактированном тексте?

Раз десять читал автор и раза три редактор такие две фразы: «Он вышел во двор уже один. Шел редкий снег». Никто из них не заметил близко стоящих однокоренных слов. А вычитчик увидел и указал.

— В отдельных случаях надо бы для большего оживления ставить причастия в настоящем времени. Впрочем, я не настаиваю,— говорит корректор-вычитчик.

Редактор задумывается. Возникшее сомнение он высказывает автору, и тот, поразмыслив, считает нужным кое-где переменить время.

— Вот эта фраза неточно выражена. О ком идет речь: о столе или о человеке? А вот еще. Здесь написано «рельса» (именительный падеж). Надо «рельс». Это слово мужского рода.

Поправка, еще поправка. Спор, опять поправка, опять спор. Наконец вычитчик поднимается с места. Редактор, утомленный до предела, не скрывает удовлетворения. Его самолюбие не ущемлено. Редактор — не машина, при всем старании он не может уловить всего. Чем больше зорких, свежих, умных глаз посмотрит рукопись до печати, тем лучше. Спасибо корректору. Он необходимый помощник редактора.

* * *

Расставаясь с рукописью, автор полон тревоги. Кто присмотрит за ней, когда она попадет в издательский и типографский поток, многоликий, пестрый, и в нем затеряется, как малая песчинка? Конечно, ведущий редактор, который вложил свою долю труда в ее создание. Он — крестный отец будущей книги. Его глаз должен присутствовать на всех этапах ее движения, ибо в дороге может приключиться всякое.

Рисунки к одной небольшой книжке должны были печататься в литографии. Производственный отдел разрешил художнику показать их на очередной областной выставке. Из-за отсутствия бумаги книжку отпечатали со значительной задержкой. Типография запросила издательство: «А где же обещанные вами вклейки?» Производственный отдел заволновался. Заведующий ушел в отпуск, техред забыл о рисунках. Выяснилось, что ри-

сунки уже перекочевали в Москву. Пока шли розыски и переговоры, пока рисунки ехали обратно, пока их печатали и вклеивали, прошло полгода.

Этот печальный случай мог бы не произойти, если бы ведущий редактор был заботливым опекуном, если бы ни на один день он не забывал о рукописи. Хороший редактор — дальновиден, зорок и всегда беспокоен. Он чувствует себя в ответе за все, что может приключиться с книгой. Он не скажет: «с глаз долой — из сердца вон» или «мое дело сторона». Его недремлющее око ощущает не только производственный отдел, но и типография, книжный магазин и библиотекарь.

Редактор должен, по-моему, знать все мелочи полиграфической техники. Чем тоньше и углубленнее будет его профессиональный взгляд на все элементы книги, тем сильнее он как работник.

Помню, как заведующий производством Свердловского издательства Кравцов, простой печатник в прошлом, рассматривал при мне только что вышедшую книгу. Мы сидели в красном уголке типографии, где через полчаса должно было начаться открытое партийное собрание с обсуждением качества выпущенной продукции. Кравцов захватил с собой книгу как вещественное доказательство совершенного преступления. На мой взгляд, никаких особых дефектов в книге не было. Кравцов же, точно вооруженный лупой, увидел в ней множество недочетов в исполнении.

Он поставил книгу на передок и убрал руку. Книга упала.

Он поставил еще раз, она снова упала. Нахмурясь, он покачал головой. После того, сжав книгу, он стал двигать ладонями. Крышки тотчас резко колебнулись. Одна полезла вверх, другая подалась назад.

— Ездит...

Зорко всматриваясь, он оттянул пальцем неплотно прилегающий корешок и опять недовольно покачал головой.

— Хлябает...

Он обмял упругий сгиб, поставил книгу и отогнул крышку. Корка, затрещав, тотчас захлопнулась, как дверь с грузом.

— Пружинит...

Сдвинув свои серые взъерошенные брови, он обследовал проклеенную половинку форзаца, ткнул пальцем в косой бугор бумаги и озабоченно стал осматривать всю проклейку.

— Корытить будет...

Заметив мое недоумение, пояснил:

— Полежит — ее скрючит, как старуху. Надо было смазать клеем эту сторону, а не ту. Я им говорил, они опять сделали по-своему.

В книге было три части, отделенные друг от друга шмуцтитулами. Прикинув линейкой спуски титулов, Кравцов нахмурился еще больше. Спуски были разные.

— Не понимаю, как это могло случиться...

Кравцов указал мне на колонцифры и, видя, что я не замечаю дефектов, поднял листок на свет. Колонцифра не совпадала с колонцифрой на обороте. Он медленно перелистывал страницу за страницей. В одном месте край текста ушел глубоко в средник, а немного подальше наружное поле было срезано так, что повредило текст.

С неторопливой методичностью Кравцов продолжал находить все новые и новые изъяны — завалившиеся буквы, перевернутые строчки, черные с завалами полосы, мятые листы и снова текст, ушедший под обрез, и марашки, марашки без конца.

Когда открылось собрание, речь Кравцова была самой напористой и самой жаркой. Она отдалась в сердце каж-

дого. Заговорили все. Это был суд над нерадивыми руководителями, над всеми, кто не болеет за дело.

Так начиналась борьба за качество.

Теперь у нас много квалифицированных работников среди производственников издательства и типографии.

Если бы рукопись на всем своем длинном пути от издателя до читателя попадала только в любящие и умные руки, можно было бы не беспокоиться за ее судьбу ни автору, ни редактору.

* * *

Человек держит в руках книгу. Она только что подписана на выпуск в свет. Резкий запах типографской краски исходит от нее. Человек вдыхает его с наслаждением. Внимательно осматривает он переплет, титул, печать, заглядывает в выходные данные и, покачав книгу на ладони, счастливо улыбается. Это его книга, первая книга! Для автора она как чудо: он верит и не верит. Неужели это я написал?

В тот же день или на другой он, перечитав книгу и смутно почувствовав все ее несовершенство, перестает радоваться. Его грызет вопрос: что напишут в газете? Он еще не знает, что у него не будет спокойствия и после того, как местная печать скажет о первом его опыте доброе, ободряющее слово.

Писателю, кто бы он ни был — начинающий или опытный,— важнее всего знать: а как отзовется читатель, тот, для кого создавалась книга? Найдет ли он в ней что-то новое и нужное для себя? Будет ли она ему интересна?

Выпуская первую книгу, писатель сдает как бы экзамен перед общественностью. Сдал — и у него сразу при-

бавляются силы. Яснее перспектива перед ним, тверже его шаг.

Но творческий путь развития — это не всегда прямое, равномерное движение вперед. Случается так, что вторая-третья книжка оказывается слабее первой. Кто-то подчас и споткнется: займется пустым сочинительством или ударится в бескрылое ремесленничество. Так бывает, к сожалению, нередко.

Настоящий художник побеждает болезни роста. Идейная вооруженность и теснейший контакт с жизнью, с народом помогают ему преодолевать ошибки. Внутренне окрепший, он берется за новую тему. Она предстает перед ним как новая сложная задача. Ему становится очевидным, что тот уровень художественного мастерства, которого он достиг в первых книгах, еще низок и что нельзя ограничиваться лишь критическим освоением художественного опыта прошлого — надо развивать его, обогащать.

Традиционные формы и средства далеко не достаточны, чтобы с необходимой художественной силой и правдой отобразить новые явления современности — резко убыстрившийся темп жизни, новое мироощущение советского человека, совершающего дела, которые опережают самую смелую фантастику.

Помня об этом, молодой писатель все чаще и чаще бросает в корзину то, что написал накануне. В нем растет критик, все подвергающий взыскательной проверке. Долог и нелегок путь от ученичества к зрелому мастерству.

В последние годы все заметнее становятся достижения молодых литераторов, живущих в областях. Произведения некоторых переведены на другие языки. Уж не в диковинку издание книги массовым тиражом в Москве. А давно ли эти товарищи ходили в «молодых»!

Но в быстром росте молодых талантов нет ничего удивительного. Так и должно быть. Партия проявляет постоянную заботу о развитии литературы. Каждый писатель ощущает ее непрестанную поддержку и руководство.

Воспитанием литературных кадров занимается у нас в крае не только писательская организация. Выявляют новые имена и воспитывают в кропотливой работе над рукописью также и книжное издательство, его редакторы. Трудно сказать, кто больше прилагает практических усилий к тому, чтобы шире и шире развертывалось литературное движение,— Союз писателей или издательство. У них одно стремление — создать как можно больше хороших и разных книг.

Беспрерывно, не прекращаясь, идут внутренние передвижки в расстановке литературных сил. Полноводней и глубже становится творческий поток. Он вечно живой, вечно меняющийся. «Даровита земля русская: почва ее не оскудевает талантами» (Белинский).

Вот еще подходят новые, художественно одаренные люди. Люди разных профессий, с разных участков народнохозяйственного строительства. Каждый со своим опытом переживаний. Им хочется сказать свое слово о жизни хорошо им известной. Внести свою долю труда в воспитание человека будущего. Ничего, что эти люди еще не овладели литературной техникой. Было бы желание да упорство в достижении цели. Придут с годами и зрелость и необходимое мастерство.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Клавдия Васильевна Рождественская

«ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

Редакторы *Э. Б. Кузьмина и А. Э. Мильчин*
Оформление художника *Е. Н. Голяховского*
Художественный редактор *В. П. Богданов*
Технический редактор *А. Л. Резник*
Корректоры *Ф. Я. Бергер и Е. М. Станкевич*

Сдано в набор 24.V.62 г. Подп. к печ. 17/IX-1962 г.
Форм. бум. 70×108$^{1}/_{32}$. Печ. л. 7,5 (условных 10,28)
Уч.-изд. л. 9,98 Тираж 10 000 экз. А09024
Изд. № 18978. Заказ тип. № 409
Цена 60 коп.
«ИСКУССТВО», Москва И-51, Цветной бульвар, 25
Полиграфкомбинат Ярославского совнархоза, Свобода, 97

